

السينما التسجيلية - الدراما والشعر



معدنان مدانات



مؤسسة عبد الحميد شومان
National Library and Archives of the Islamic Republic of Iran

السينما التسجيلية - الدراما والشعر

معدنان مدانات

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٣٢ / ٥ / ٢٠١١)

٧٩١٠، ٤٣ مدائن . عدنان مسعد
السينما التسجيلية- الدراما والشعر / عدنان مسعد مدائن
٢٠١١ . عمان : المؤلف .
() من
ر.أ.: ٢٠٣٢ / ٥ / ٢٠١١
الوصفات : السينما // الاعمال السينمائية
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر
هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

- السينما التسجيلية- الدراما والشعر
- تأليف : عدنان مسعد مدائن
- الطباعة : مطبعة السفير
- الناشر : مؤسسة عبد الحميد شومان

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الجهة الداعمة .
• جميع الحقوق محفوظة للمؤلفة . لا يسمح بإصدار هذا الكتاب أو أي
جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من
الأشكال . دون إذن خطي مسبق من المؤلف .

٥	مقدمة
١٧	تمهيد
١٩	حواضر البحث
٢٧	فيلم " صور من ذكريات خصبة"
٥٧	مقدمات التكوين السينمائي
٦٥	جماليات الوقائع
٧١	فيلم " زمن الأخبار"
٧٥	مصطفى أبو علي إشكالية الفني والإعلامي
٨٣	كلاسيكيات السينما الصامتة
٨٧	دراما الوقائع
٩١	فيلم عن حديقة حيوانات
٩٥	مقطع تسجيلي في فيلم روائي
١٠٣	فيلم يمحي الحدود بين الحكاية والواقع
١٠٧	الفيلم اللبناني " بدي شوف"
١٠٩	دراما السلوك البشري
١١٧	"فأشية عادية" دراما المواد الأرشيفية
١٢٣	مقارنة بين ثلاثة أفلام
١٣٣	التسجيلي والروائي- علاقات متبادلة
١٤١	بدايات رائدة
١٤٥	فلاهرتي، روتمان و إيفنس
١٥١	مولد أمة وأفلام أخرى
١٥٧	المنهجية الواقعية
١٦٧	فيلم " دفتر أحوال شوتكا"
١٧١	فيلم " يعيشون بيننا"
١٧٥	فيلم " الشاطر حسن"
١٨١	السيناريو عندما يكتبه الواقع
١٨٧	التجربة الشخصية
١٩١	فيلم " التكية السليمانية"

١٩٩	فيلم " لحن لعدة فصول "
٢٠٩	فيلم " خبر عن تل الزعتر "
٢١٧	فيلم " رؤى فلسطينية "
٢٢٥	الفيلم غير المنجز
٢٣٥	ملحق
٢٣٧	فيرتوف ... سيرة مبدع سينمائي
	منطلقات فيرتوف النظرية
	العين السينمائية
	مفهوم المونتاج عند فيرتوف
٢٦١	المؤلف في سطور

مقدمة

قيس الزبيدي

مهمة صعبة تواجه من يدرس السينما ويصنعها أو من يدرس النقد ويكتبه، وهي أولاً كيف يعلم نفسه أن يقرأ الفيلم الفني ليسهل قراءته لمن يشاهده أيضاً. فالمشاهد هو دون شك، الطرف الحاسم في أي نوع سينما تُصنع، ليقبل على مشاهدتها، وأي نوع سينما تُصنع، ليدير لها ظهره. من هنا ينشأ التناقض الحاد بين ما يريده الإنتاج السلعي وبين ما يريده الفن الثقافي. الأول يرتهن لجمهور لا يريد من السينما سوى الترفيه، والثاني يسعى ليرتقي بمستوى حاجات الجمهور الجمالية. في هذه المعادلة العسيرة يمكن ويجب أن يلعب النقد دوره في إقامة علاقة صحية مع المشاهدين، ليساعدهم في تذوق العمل الفني وفي تدريب حاستهم النقدية. لهذا حاولنا في كتابة المقدمة أن نعود إلى إعادة قراءة لأغلب ما ألف الناقد عدنان مدانات وترجم حول السينما، علنا نكتشف المسألة

المركزية، التي كانت تشغله، والتي لم تكن ترى في الفيلم مادة فنية للمشاهدة الممتعة والتسلية فقط، بل تراه مادة للتفكير أيضاً، مادة تدفعه للبحث تدريجياً في جوهر آلية تأثير الفيلم على الجمهور، دون أن يغفل في بحثه أيضاً المعادل المقابل لها: أي آلية الاستقبال عند الجمهور نفسه. أضاف الناقد عدنان مدانات إلى المكتبة الأدبية السينمائية كتباً مؤلفة ومترجمة، نظرية ونقدية هامة، بدأها في كتابه الأول "بحثاً عن السينما" /١٩٧٥/، الذي طرح فيه تساؤلات حول السينما وفهمها وحول النقد وفهمه وقدم فيه نماذج نقدية لبعض الأفلام الفنية الصعبة، كتجارب تطبيقية تقوم على أساس من علاقة الناقد بجمهوره مثل "صراخ وهمسات" لإنغمار برغمان، واحتوى فصله الثالث على موضوع أطروحته الجامعية حول الفيلم التسجيلي، التي شكلت قيمة نظرية استثنائية، بخاصة وأنها تناولت في البحث منهج الفيلم التسجيلي وتاريخه وسلطت الضوء على تحليل العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية والصورة السينماتوغرافية، إضافة إلى أهمية المواد الفيلمية الأرشيفية، وتطرق حتى إلى دور الممثل في السينما، وكشفت وفقاً لمنهج تحليلي أكاديمي مكانة السينمائي التسجيلي دزيغا فيرتوف وأهميته المعاصرة، وجاءت أهمية الكتاب من جديته في فتح حوار موسع بين النقاد أنفسهم، أي بين أولئك النقاد الذين لم يعنوا بالنظرية الجمالية ولم يعمقوا علاقتهم بالسينما ولم يضعوا أمام قرائهم مسائل فنية، تطور من ثقافتهم السينمائية. منذ هذا الكتاب الأول بدا كما لو الناقد كان يعي

دور النقد وضرورة أهميته في إقامة علاقة جديدة مع شرائح من جمهور السينما الواسع.

استمر الناقد يعني ويبحث في العلاقة الفكرية والجمالية، التي ميزت طريقه النقدي، أكان على صعيد ما كان يكتبه طوال الفترة الطويلة التي عمل فيها في الصحافة العربية أو على صعيد ما كان يقوم بترجمته حول السينما الروائية، أو بشكل خاص، حول السينما التسجيلية، أو حول عملية الاستقبال الفنية عند الجمهور، إذ لم يكن بالنسبة له يكفي البحث فقط في آلية تأثير الفيلم على الجمهور، بل البحث أيضا في المعادل المقابل لهذه الآلية، والذي هو، تحديداً، آلية الاستقبال عند الجمهور نفسه.

أذكر بهذا الخصوص مساهمته في الندوة الخاصة التي عقدت على هامش مهرجان دمشق السينمائي قبل سنوات والتي ساهم فيها نقاد عديدون من الوطن العربي من بينهم النقاد كمال رمزي ونجيب ورمضان سليم ورفيق الصبان وقيس الزبيدي، والتي وضعت أمامهم للنقاش أربعة محاور: دور الناقد وعلاقة النقد مع المجتمع، وهل النقد هواية أم علم؟ وما هي مهمة النقد الحديث وهل هناك خصائص يجب أن يتمتع بها الناقد؟ وقتها توقف مدانات عند دور النقد في عملية المشاهدة وفي عملية تطوير السينما ذاتها وعبر عن مفهومه الذي لم يكن يرى في الفيلم مادة فنية للمشاهدة الممتعة والتسلية فقط، إنما مادة للتفكير أيضا. ومن هنا تحديدا تأتي أهمية النقد في إقامة جسر ثقافي بين الفيلم والجمهور والمخرج وبين فن السينما نفسه، مما يتطلب من الناقد تملكه لأدوات تؤهله لقراءة الفيلم وعملية تحليله وتأويله.

في كتابه المترجم "الحقيقة السينمائية والعين السينمائية" (قام بترجمته في عام ١٩٧٨ ونشره في بيروت وأعاد نشره في عام ٢٠١١ في عمان "دار مجدلاوي")، كان مدانات أول من لفت الانتباه في الأدبيات العربية إلى المخرج والمنظر المهم دزيغا فيرتوف بعد أن أخذ الفيلم التسجيلي يتبوأ مركزه الجديد في إنتاج الفضائيات العربية، وأصبح يُحتفى به في المهرجانات، وبدأت أنواع جنسه تدرس في ورش، هدفها التعريف بتاريخه ومناهجه وتسليط الضوء على تياراته الفنية^١.

سيأتي كتابه المترجم أيضاً "فرانشيسكو روزي"/ ١٩٧٦/ عن أفلام المخرج الإيطالي الكبير، الذي ذهب بعيداً في الانتقال من مرحلة "الواقعية الجديدة" إلى تيار السينما السياسية عن طريق خلق تيار مبتكر ومباشر ينتج من الجمع والتفاعل بين ما هو روائي وما هو تسجيلي، جاعلاً من أفلامه وسيلة فنية فعالة للمعرفة السياسية في حياة المجتمع، وسجلاً لسنوات الصراع الطبقي الحاد في إيطاليا، وأصبحت أفلامه شهادة اجتماعية عن البطالة والعنف والمضاربة بالأراضي وأزمة السكن والخوف من المافيا ومن خطر الاحتكارات الرأسمالية.

في كتابه المترجم المهم "أحاديث حول الإخراج السينمائي" لميخائيل، الذي هو نتاج عدة محاضرات سبق

1

شملما عدّ فلاهرتي الأب الروحي للفيلم التسجيلي ذي الرؤية

الإنسانية في العالم، عدّ فيرتوف المؤسس الحقيقي للسينما التحريضية الثورية في العالم، الذي لا تزال بياناته البصرية وإرثه السينمائي يجدان تأثيرهما في السينمائيين في العالم في كل أوقات الماضي والحاضر.

وأن ألقاها المخرج الكبير والمنظر على طلبة السنة الأولى في معهد السينما في موسكو، التي قام بنفسه بتنقيح ثماني منها، ثم استكمل محررون مختصون تنقيح الخمس الباقية وأشرفوا على إصدار المحاضرات كاملة في كتاب بعد وفاته. وحصل أن أصبح الكتاب في طبعته العربية، كما كان في ترجماته العديدة في دول أوربية مختلفة، مرجعاً لكثير من النقاد والطلاب ومحبي السينما في مختلف البلدان العربية.

في كتابه "تحولات السينما العربية المعاصرة: قضايا وأفلام" ينحاز الناقد إلى حركة السينما العربية الجديدة ويحاول أن يقوم إنتاجها، دون أن يغفل التناقضات التي تفعل فعلها في سوية أفلامها الفنية، كل ذلك بدافع المساهمة في تغيير معايير فنية تساعد في تطوير الحركة وأفلامها، كما تساعد المتلقي في فهمها والانحياز إلى صانعيها ودعم نجاح أفلامهم، وتدعو إلى أهمية توسيع بنية إنتاجها ليتسنى لهذه السينما العربية ألا تتعثر بل أن تواكب السينما في العالم ولا تسقط ضحية لقوانين شباك التذاكر، وهو يتابع في مقالات كتابه أفلام السينما العربية المعاصرة، لأنه يجد فيها الامتداد الواقعي الممكن لما كان يدعو وزملاؤه إليه، أي إلى سينما بديلة حققت هنا أو هناك في بداية السبعينيات في الوطن العربي عدداً محدوداً من الأفلام، شكلت، وقتئذ، بيانات فيلمية، لكنها لم تستطع، بسبب اختلافها عن الإنتاج التجاري السائد أن تجد مكانها السينمائي الشرعي. من هنا استمر الناقد يدعم الأفلام الجديدة ويروج لها، دون أن يغفل عملية مصالحة المخرجين، في مصر بشكل خاص، مع النظام الإنتاجي

التجاري وكيف أنهم اخترقوه ليحققوا قفزة نوعية في مستوى الأفلام التي صنعوها.

كتابه "عدسات الخيال" / ٢٠٠٧ / جاء على شكل مقالات في ستة فصول، أولها عن السينما بين الواقع والخيال، وثانيها عن السينما التسجيلية، وثالثها عن تكنولوجيات السينما، ورابعها عن الفيديو الرقمي، وخامسها عن السينما والشعر، وسادسها عن السينما والحداثة.

في كتابه "أزمة السينما العربية / ٢٠٠٧" نجده ينوع من تناول آلية تأثير الفيلم على الجمهور، وآلية الاستقبال عند الجمهور نفسه. ويتوقف عند سؤال مركزي: لمن تصنع الأفلام؟ وهو سؤال ملح ينتظر الإجابات والحلول، لأنه يكتسب في السينما أهمية خاصة، فصناعة الأفلام لا يمكن أن تستمر وأن تتطور بدون أن يكون لها جدوى اقتصادية. ورغم ذلك ما زال المخرجون الجادون يتجاهلونه، لهذا لم يتمكنوا من كسب الجمهور العام لصفوفهم. ولهذا ما زالت الأفلام التي تسعى لتحقيق المعادلة الصعبة بين الإبداع والتجارة تبحث عن الأسلوب المناسب الذي يمكنها من الوصول إلى طريق مضمون النتائج، وغالبية المشاهدين العرب كما بقية المشاهدين في العالم يبحثون قبل كل شيء عن التسلية والإثارة في الأفلام أكثر مما يبحثون عن الفكر والقيم والجماليات الفنية.

تنطلق إشكالية "المعادلة الصعبة" من الحاجة التي صناعة أفلام تتمتع بمستوى فني وفكري جيد من ناحية، وقدرة على التسلية وجذب المشاهدين من ناحية ثانية. ولا تقتصر هذه الإشكالية على صناعة الأفلام بل تشمل أيضا

ممارسة النقد والتحليل للأفلام، لأن مهمة النقاد الأولى أن يحققوا فعلاً معرفياً تنويرياً وقيموا جسوراً قوية تربط ما بين الإبداع وبين استقباله من قبل القراء من مشاهدي الأفلام التي يتناولها النقد بالكتابة، فبوسع الكتابة النقدية، إذن، أن تكون ذات أثر تنويري ونتاجاً لحركة تفاعل متبادلة بين الناقد ووسائل الإعلام والجمهور، وحتى دور النشر، إضافة إلى السينمائيين أنفسهم: كتاب سيناريو ومخرجين ومنتجين، لأن الدور الناجح للنقد السينمائي هو أيضاً نتاج حوار وتفاعل متبادل ما بين النقاد السينمائيين أنفسهم وهو أمر لا يزال غير متاح حتى الآن. في كتابه "وعي السينما" ينطلق الناقد عدنان مدانات في صياغة أغلب مقالاته المتنوعة بعيداً عن النسق الأكاديمي، بقصد جعلها متاحة وسهلة الاستقبال من قبل القارئ العام غير المتخصص سينمائياً، ولكن المعني ببناء حصيلة معرفية حول فن السينما: "يهمني في كتاباتي أن أحاول أن أثقف القارئ سينمائياً وأترك له المجال لكي يحكم على الأفلام التي يشاهدها بنفسه وأرى هذه الوظيفة أهم من وظيفة الكتابة عن الأفلام".

لماذا؟ لأنه يجد أن المقالات السينمائية النقدية التي ملأت الصحف العربية خلال العقود الماضية، على الرغم من مستوى بعضها الرفيع، لم تنجح في جعل الثقافة السينمائية ركناً فاعلاً من أركان المشهد الثقافي العربي. خصوصاً وأن كتب السينما العربية المؤلفة، لم تأخذ موقعها الراسخ بين مطبوعات دور النشر، لأنها لم تشجع النقاد السينمائيين العرب على الاشتغال الجاد على تأليف الكتب الفنية والنظرية الجادة عن السينما، على هذا يلجأ

النقاد إلى تجميع مقالاتهم الصحافية وينشرونها في كتب، تعرف القراء بالأفلام دون أن تتمكن من تطوير معارفهم النظرية ووعيتهم بفن السينما. لكن الناقد وهو يذهب إلى هذه المهمة المستحيلة، يدرك أيضا أن حل مسألة الإيصال ومشكلة فهم السينما، لا تنجز من قبل النقاد فقط، لأنها موضوعيا يمكن أن تنجز تدريجيا عبر عملية جدلية ينظمها المجتمع ويؤسس لمكوناتها في جميع نواحي الحياة الثقافية والفنية، أما مسألة الثقافة السينمائية، فإن تجاهل الصحافة العربية للنقد السينمائي والدور الذي يمكن أن تلعبه الكتابات المتعمقة حول قضايا السينما العربية، جعل دور النقد يتراجع في المهمة الذي أخذها على عاتقه في فترة الستينيات والسبعينيات ومحاولته المساهمة في تطوير السينما العربية شكلا ومضمونا و صناعة وعلاقة حية وصحية مع المشاهدين. ورغم أن أغلب مقالات الكتاب سبق وان نشرت في المجلات والصحف في فترات زمنية مختلفة، إلا أن تجميعها يخضع لاختيار صارم، يراعي فيه ترتيبها وفقا لوحدة الموضوع المميز أو التيار الفني أو الظاهرة السينمائية، لتبدو كما لو أن مؤلفها خطط لها وفقا لرؤية نقدية مُمهجة ليصبح الهدف من إعادة نشرها أن تكون دراسة موحدة تلتزم بمعاينة مادة فنية وتتناول البحث فيها من وجوها العديدة.

في ترجمة كتابه "سيرورة الإبداع الفني" /٢٠٠٧/ لموسيه كاغان، نلاحظ هذا التجانس في ما يبحث الناقد نفسه وفيما يختار ترجمته ليستكمل بوساطته ما يمكن أن يصب في دائرة اهتماماته الفنية والجمالية العميقة، لهذا يختار كاغان الذي كان من أوائل من تناول مسألة

الاستقبال الفني بمواجهة الإبداع الفني. يتناول الكتاب، إذن، دور عناصر المنهج الإبداعي الأربعة: المعرفي، التقويمي، البنائي والإشاري في العمل الفني، كما يتناول الصلة المتبادلة بين كل هذه العناصر. يخصص كاغان في الجزء الثالث للحديث عن عملية الاستقبال الفني كنظام ديناميكي معقد، ويميّز بين مختلف مستويات التلقي في قراءة العمل الفني وعملية تقويمه تبعاً لاختلاف ثقافة وتجارب كل متلقي، كما يجد أن دوره عند المستقبل يمكن أن يذهب إلى المشاركة في الخلق الإبداعي ويساهم عبر مخيلته الإبداعية في تأويله الخاص للعمل الفني.

كتابه "عدسات الخيال" / ٢٠٠٧ / يأتي على شكل مقالات في ستة فصول، أولها عن السينما بين الواقع والخيال، وثانيها عن السينما التسجيلية، وثالثها عن تكنولوجيات السينما، ورابعها عن الفيديو الرقمي، وخامسها عن السينما والشعر، وسادسها عن السينما والحداثة. يجد الناقد في الخيال شرطاً من شروط الإبداع السينمائي حتى وهو يتوجه نحو عكس صور الواقع المادي، كما يجد أن العلاقة بين الواقع والخيال تتضمن احتمالات متناقضة، فالخيال يمكن أن يكون صادقاً أو كاذباً، شريراً أو خيراً. ويمكن تقسيم الخيال في السينما، عموماً، إلى نوعين: أولهما هدفه الإثارة، وثانيهما هدفه الوصول إلى عكس صورة أمينة للواقع.

منذ فترة طويلة تحول الناقد عدنان مدانات من الكتابة عن الأفلام إلى الكتابة حول فن السينما، وكان هدفه إقامة علاقة ثقافية مع القارئ، بعيداً عن النسق الأكاديمي.. ويبدو من كتابه الجديد "السينما التسجيلية-

الدراما والشعر" الذي يضعه بين يدي القارئ، أنه يذهب في طريق جديد آخر، يتعرف فيه على نماذج فيلمية تسجيلية عربية وعالمية تاريخية ومعاصرة، يعرف بكل نموذج منها ويضعه تحت مجهر ما يسميه "المختبر الإبداعي".

في العام ١٩٨٢ خطرت ببال الناقد فكرة إعداد "كتاب مقابلات" مع مخرجين عرب يستكشف عبرها ما أطلق عليه "أسرار المختبر الإبداعي" الموجود داخل دماغ المخرج، وذلك في محاولة منه للغوص في أسرار مختبر كل واحد منهم أثناء اشتغاله على فيلمه. وبما أن موضوع كتابه الجديد ينحصر في الكشف عن بعض أسرار السينما التسجيلية الإبداعية، فإنه يختار من بين تلك المقابلات فقط مقابلة لميشيل خليفي، لكونها المقابلة الوحيدة، التي أجراها حينئذ، حول تجربة مخرج تسجيلي مبدع أنجز فيلم "صور من ذكريات خصبة". ويضيف إلى هذه المقابلة في الفصول الأخيرة من الكتاب تحليلاً لخبرته الخاصة أثناء العمل في إخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية في فترة السبعينيات. نعثر في الكتاب على عرض وتحليل للعديد من نماذج الأفلام التسجيلية الإبداعية أو حتى الأفلام الروائية التي تضمنت مقاطع تسجيلية يكتشف فيها المؤلف حلولاً إبداعية مميزة جديرة بالدراسة، حيث يُخضع فيه في الغالب مشهداً أو مقطعاً منه إلى تحليل مُميز، ليكشف فيه فنية حله الإبداعي بهدف اكتشاف إمكانات تعبيرية فنية إبداعية، يمكن تلمس بعضها في مجال السينما التسجيلية، إضافة إلى أنه يضمن كتابه صوراً منتقاة من الأفلام المختارة، توضح الفكرة

المستنبطة من كل مشهد، يحلله ويؤوله ويكشف قيمته الإبداعية وتكون الصور جزءاً مكملًا للمادة التحليلية، فعلى سبيل المثال يتوقف الناقد في فيلم "مازن والنملة"، وهو فيلم روائي قصير، عند مشهد تسجيلي، يستغرق حوالي الأربع دقائق، يجد فيه حلاً إبداعياً ويعده فيلمًا بحد ذاته. يكتب المؤلف: "تتداخل في المشهد لقطات للطفل مازن وهو يتأمل جموع النمل التي صادفته في طريقه إلى المدرسة، ليتوقف عند نملة بعينها وهي تحاول أن تتسلق قمة مرتفع ترابي، هو جبل شاهق بالنسبة لها، وهي تحمل حبة قمح حجمها أضعاف حجم النملة. تبدأ النملة في تسلق الجبل، لكنها سرعان ما تهوي إلى الأرض، تعاود النملة المحاولة وتتمكن من الارتقاء مسافة أبعد، غير أنها تهوي من جديد، لا تياس، بل تلتقط حبة القمح للمرة الثالثة ثم تصعد، وتصل إلى أعلى القمة تقريباً، غير أنها تعود وتتدحرج إلى الأسفل، لكنها تستمر من جديد، إلى أن يقرر الطفل أن يحملها بنفسه ويوصلها مع حبة القمح إلى الحفرة التي تؤدي إلى بيت النمل".

يبين هذا المشهد، حسب المؤلف، كيف تتحول ظاهرة ما خاصة يومية، وإلى حد ما اعتيادية ومألوفة، إلى ظاهرة درامية ذات مغزى اجتماعي وحتى فلسفي إنساني عام، تُذكر حتى بأسطورة سيزيف الذي عاقبته الآلهة وحكمت عليه أن يظل يصعد إلى قمة الجبل وهو يحمل صخرة كبيرة، تسقط منه كل مرة إلى أسفل الجبل، كما أنها تكشف إلى أي مدى يمكن للفيلم التسجيلي أن يغوص في مادة الواقع ويكشف غناه التعبيري وإيقاعه الحسي وقيمته الجمالية. لا يبدو المهم هنا من "يختار" ما يحدث في

الواقع ويسجله فنيا، إنما من يُمكنه أيضا أن "يؤوله" إبداعياً.

لا تقتصر قيمة الكتاب على النماذج الفيلمية التي يخضعها للتحليل، بل تشمل التأملات النظرية في مجال السينما التسجيلية والقضايا المرتبطة بها.

ينهي المؤلف كتابه بجملة ذات معنى ينطبق على قوة فن السينما التسجيلية وتأثيرها على الجمهور: لا تكون السينما فنا، إلا عندما ترى "عين السينما" كما تجتهد وتبتكر "بعين الشاعر".

تمهيد

الفيلم التسجيلي ليس مجرد وسيلة إعلامية أو وسيلة للتوثيق المرئي المسموع، بل هو نوع سينمائي له خصوصيته الفنية والشعرية. وهذا الكتاب يسعى لاستكشاف بعض تجليات وإمكانيات الفن التسجيلي السينمائي عبر تأملات لا تتبع خطأ متسلسلاً بل تنبني وتشكل عن طريق تداعيات يقود أحدها إلى الآخر، تداعيات تنتقل بين تاريخ هذا الفن ومدارسه وبين بعض الاجتهادات النظرية الخاصة بالسينما التسجيلية منذ بداياتها الأولى و بعض القضايا والمفاهيم المعاصرة المستجدة المرتبطة بتطور تقنيات ووظائف وأنواع ومجالات إنتاج وعرض الأفلام التسجيلية،

يتخلل هذا كله تحليل بعض النماذج الفيلمية القديمة والمعاصرة التي تنتمي إلى تجارب عربية وعالمية متنوعة، وفيما يخص النماذج الفيلمية تحديداً، فإن البحث لن يهتم بتحليل الفيلم، أي فيلم يجري الحديث عنه ككل، بل سيكتفي، بعد التعريف بالفيلم، بعرض وتحليل ما اعتبره "حلا فنيا إبداعيا" تضمنه مشهد أو مقطع ما من الفيلم المعني. وهذا كله بهدف اكتشاف الإمكانيات التعبيرية الفنية الإبداعية التي يمكن تلمس بعضها في مجال السينما التسجيلية. سيتضمن الكتاب صورا من الأفلام التي يتعرض لها البحث وستكون الصور رافدا أساسيا مكملا للنص حيث أنها صور منتقاة لتوضح الفكرة المتعلقة بكل مشهد أو مقطع من فيلم يجري الحديث عنه على حدة.

يبدأ هذا كله وينتهي بتحليل تجربتي الشخصية، على تواضعها، في مجال السينما التسجيلية، فيما يشبه السيرة السينمائية الذاتية، التي تبدأ وقائعها من سنوات الدراسة الجامعية وتنتهي بالتأمل في، و بتحليل التجربة التي مررت بها أثناء العمل في الأفلام التسجيلية القليلة التي أتيت لي فرصة كتابة نصوصها وإخراجها قبل ما يربو على الربع قرن.

حواضر البعث

بعء أن ءخرجء من ءامعة موسكو في العام ١٩٧٠ ءخصص سينا ءسءيلية وءلفزيون؁ وبعء فيلمين ءسءيليين قصيرين أخرجءهما لصالء المؤسسة العامة للسينما بعءمشق وفيلم ءالء ءوقف العمل فيه؁ و قبل ذلك العمل كمساعد ءان للمخرج نبيل المالح أثناء إخراجة للفيلم الروائي الطويل "الفهء" (عام ١٩٧١)؁ انءقلت إلى بيروت باءئا عن عمل أعااش منه؁ وفي بيروت شرعت منذ أواخر العام ١٩٧٣ في العمل كناقء سينمائي يءابع يوميا ويحلل الأفلام البعءة المعروضة في صالات السينما؁ ءيء مارست هذه المهنة فيما بعء عبر السنوات في الععء من الصحف اليومية

والأسبوعية في أكثر من بلد عربي ساقنتني إليه ظروف العمل، وخلال هذه السنوات ساهمت بفعالية في أنشطة أكثر من ناد للسينما، بخاصة النادي السينمائي في دمشق والنادي السينمائي العربي في بيروت. أتاح لي عملي في النقد ومشاركاتي في أنشطة النوادي السينمائية وندوات المهرجانات السينمائية التي كنت أتواجد فيها فرصا عديدة للتعرف عن كثب على مخرجي الأفلام على أنواعها من عرب وغير عرب، و الاحتكاك المباشر والتحاور مع جمهور الفيلم المعروف، ولاحظت عبر الزمن كم هي متناقضة ردود الفعل على الأفلام، سواء من قبل جماهير المشاهدين أم من قبل أهل الاختصاص، والأهم من ذلك، وهو ما يعنيني هنا هو أنني لاحظت أثناء تواجدي في المهرجانات والمؤتمرات السينمائية ومشاركاتي في لقاءات مباشرة كانت تجري فيها نقاشات بين المخرجين والمشاهدين، سواء أكانوا من المشاهدين العاديين أم من النقاد، بعد عرض أفلامهم وجود نوع من التناقض في أحيان كثيرة بين التفسير الذي يدور في أذهان المشاهدين والنقاد لفيلم ما وبين ما يجيب به المخرج على ما يطرح عليه من أسئلة حول الفيلم، أو تفسير لفيلمه من قبل المشاهدين كثيرا ما يتضمن تحميله رموزا وإسقاطات يستغربها المخرج أو إنه يتقبلها، لكنه بالمقابل يعترف بأنه لم يقصدها ولم تخطر على باله. لاحظت أيضا تكرار الحالة التي يكون فيها المخرج عاجزا عن تفسير ما أنجزه أو أبدعه أمام مشاهدين يعانون من صعوبة في فهم الفيلم الذي جرى عرضه عليهم، أو أنه يرفض التفسير، معتبرا أنه قدم ما لديه وأنه من حق كل مشاهد أن يفهم الفيلم من قراءته الخاصة له. تنطبق هذه

الإشكالية على العلاقة مع الأفلام الروائية كما مع الأفلام التسجيلية.

نتيجة تكرار معيشتي لمثل هذه الحالات وتفكيري فيها دون الوصول إلى استنتاجات مقنعة ومفيدة، خطرت ببالي ذات يوم فكرة إعداد كتاب يتضمن مقابلات مع مخرجين عرب أستكشف عبرها ما أطلقت عليه في حينه تعبير أسرار "المختبر الإبداعي" الموجود داخل دماغ المخرج، بحيث أحاول أن أتبع من خلال الأسئلة والأجوبة مراحل اشتغال المخرج على فيلمه، بدءاً من الفكرة الأولية التي خطرت على باله مروراً بآليات ومراحل تفكيره أثناء العمل على السيناريو الأدبي ومن ثم السيناريو الإخراجي وصولاً إلى مراحل الإعداد وتصوير الفيلم، وبعد ذلك تركيب الفيلم بواسطة عمليات المونتاج وصولاً إلى إنجاز نسخة العرض النهائية.

في العام ١٩٨٢ تمكنت من إجراء ثلاث مقابلات طويلة وتفصيلية في هذا السياق مع مخرجين عرب، أحدهم أنجز فيلماً تسجيلياً طويلاً وأنجز الآخرين أفلاماً روائية طويلة، وثلاثتهم يتمتعون بثقافة نظرية تمنحهم القدرة على تحليل تجربتهم الخاصة، هم المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي، وكانت المقابلة تدور حول فيلمه التسجيلي الطويل "صور من ذكريات خصبة" (العنوان الشائع للفيلم في الصحف العربية هو "الذاكرة الخصبة" وهو عنوان مترجم للعربية عن العنوان الفرنسي له)، والمخرج التونسي محمود بن محمود، حيث جرى اللقاء حول فيلمه الروائي "عبور"، أما المقابلة الثالثة فكانت مع المخرج السوري نبيل المالح حول فيلمه الروائي "بقايا صور" المقتبس عن رواية لحنا

مينا بنفس العنوان. بعد هذه اللقاءات الثلاثة توقف المشروع لأسباب قسرية، لكنه لم يغيب عن البال و ظل يلح على ذهني عبر السنوات.

أعاد لي كتاب جديد مترجم للعربية بعنوان "مذكرات دافيد لينش" (سلسلة الفن السابع- الإصدار ١٩٢ منشورات وزارة الثقافة السورية ٢٠١٠، ترجمة عبدالله ميزر)، الرغبة في إحياء ذلك المشروع القديم، بعد أن قرأت فيه ما يؤيد ملاحظاتي حول الهوة التي تفصل أحيانا بين مراد المخرج واستيعاب المشاهدين له ومن ضمنهم جمهور النقاد، إذ يبدأ الفصل الخاص بفيلم "رأس المحاة" بإقرار حقيقة أن: الفيلم الذي حلّ كزائر مجهول من كوكب آخر، حير نقاده، وأن النقاد البريطانيين جاهدوا للغوص إلى الدر الكامن في أعماق الفيلم، لكن كان من الصعوبة بمكان إعطاء تلخيص دقيق ذي معنى، وبعد كل المحاولات خلصت الآراء إلى أن الفيلم "يعاش أكثر من أن يشرح"، ويستطرد مؤلف الكتاب ويضيف على ذلك أن لينش لم يكن مستعدا أبدا لخوض أي نقاش تفسيري أو تبريري عن أفلامه، فذلك، على حد اعتباره، لا علاقة له ولا يؤثر في عملية الإبداع. على الرغم من هذا، فإن ما قام به مؤلف الكتاب من جهد تمكن من أن ينجح في الحصول على أجوبة تفصيلية من المخرج دافيد لينش حول مراحل اشتغاله على كل فيلم من أفلامه بتفاصيلها وتنوع جوانبها الفنية والتقنية، أي بكلمات أخرى، استطاع أن يدخل إلى وأن يتعرف على ما أسميه "أسرار المختبر الإبداعي" الموجود داخل رأس المبدع الفنان، وهنا تحديدا، أسرار المختبر الإبداعي

الخاص بواحد من أهم المخرجين الأمريكيين المعاصرين ومن أكثرهم غموضاً في مواضيع ومضامين أفلامه.

أكتب الآن هذه السطور مدفوعاً بالرغبة لاستعادة الفكرة القديمة المتعلقة بمحاولة الكشف عن المختبر الإبداعي الذي يتسبب في تشكيل الفيلم ككل أو في الوصول إلى حلول فنية مبتكرة، إنما هذه المرة، من خلال تقديم تجربتي الخاصة، على تواضعها، في العمل على الأفلام التسجيلية القصيرة التي صنعتها كتابة وإخراجاً. وقد كان من أسباب لجوئي لهذا الخيار أنني، وبحكم ظروف متنوعة، لم أعد قادراً على متابعة المشروع بالطريقة التي انطلقت منها الفكرة الأولى، وفي حين أعيد في هذا المخطوط نشر أجزاء من يوميات كتبت في العام ١٩٧٦ أثناء عملي على إخراج أحد أفلامي التسجيلية القصيرة، وهي يوميات سبق لي نشرها كاملة ضمن كتابي المعنون "التسجيلية كمنهج جمالي" الذي صدر قبل سنوات من منشورات مسابقة أفلام الإمارات، فإن ما سأقدمه حول تجربتي في باقي الأفلام يمثل استعادة من الذاكرة لتفاصيل التجربة متنوعة بتحليل لبعض ما كان فيها من خبرات لا تخلو من القيمة على ما أظن، هذا مع أنني على يقين من أن هذه التجربة لم تقدم لي خبرة عملية كافية تسمح لي بأن أطلق على نفسي صفة المخرج، ولهذا السبب فإن ما سأكتبه تالياً حول تجربتي في الأفلام التي أخرجتها لا يقصد به تقديم تحليل شامل لها، أو الإشادة بها، فهي، أي الأفلام التي أخرجتها، ولأسباب مختلفة ذاتية و موضوعية، تعاني من بعض العيوب وبخاصة من النواحي الفنية والتقنية، وهي عيوب أدركت بعضها أثناء العمل ولم يكن بالإمكان تلافيها، وأدركت

بعضها الآخر بعد أن صارت بيني وبين الأفلام مسافة خلقت بيني وبينها نوعا من فك الارتباط النفسي والعاطفي، لكن مع ذلك، فإن في هذه التجربة بعض التفاصيل التي تصلح للحديث عنها، في مسعى مني لتقديم بعض آليات "المختبر الإبداعي" كما عايشته و كما وجدت نفسي أستعيده و أتأمل فيه. ومن البديهي أن موضوع العرض هنا سيخص السينما التسجيلية تحديدا فهي كانت أولا، مجال تخصصي الجامعي، وثانيا مجال الخبرة العملية التي مارستها كمخرج، وثالثا، لأنها كانت ستكون الأقرب إلى طريقتي في التفكير فيما يتعلق بمهنة إخراج الأفلام لو أنني كنت واصلت العمل في هذه المهنة.

تقتضي استعادة التجربة الخاصة بي وتحليلها التعريف ببدايات التكوين السينمائي الخاص بي وصولا إلى تحليل التجربة العملية في صنع الأفلام التسجيلية، غير أن هذه الاستعادة قد لا تكون مفيدة، بحد ذاتها، بما يفي بالغرض منها، خاصة وأن التجربة التي مارستها محدودة في حجمها، لذا فمن الطبيعي، واستكمالا للفائدة المرجوة، أن تجري هذه الاستعادة بالعلاقة مع طرح بعض التأملات حول السينما التسجيلية كوسيلة تعبير فنية تحديدا مع التعريف ببعض النماذج الفيلمية التسجيلية، العالمية أو العربية، التي ينتمي بعضها إلى البدايات وبعضها الآخر إلى التجارب الأحدث التي تضمنت حولا تعبيرية فنية تعكس رؤية إبداعية من المخرجين تتجاوز الفهم السطحي للسينما التسجيلية الذي يحدها ضمن إطار وظيفة التوثيق أو الإعلام، وهي نماذج سيتم اختيارها من بين ما أتاحت لي فرصة مشاهدته في الماضي وبقيت بعض تفاصيله في

الذاكرة، و ما أتاحت لي فرصة مشاهدته في الزمن الحاضر من أفلام تسجيلية هامة عربية وغير عربية.

إن، يتعلق موضوع هذا الكتاب بالسينما التسجيلية كوسيلة تعبير فنية تحديدا، ولأن الغرض النهائي منه يسعى لكشف بعض أسرارها الإبداعية، ولأن المحفز للمشروع كان محاولة الغوص في أسرار المختبر الإبداعي لدى المخرجين السينمائيين المبدعين، لذا أجد أنه من المفيد أن أختار هنا من بين المقابلات الثلاث المذكورة أعلاه المقابلة الخاصة بفيلم ميشيل خليفي " صور من ذكريات خصبة" لكونها الوحيدة من بين المقابلات الثلاث التي تدور حول تجربة العمل على إخراج فيلم تسجيلي، و هي المقابلة التي أعيد تقديمها هنا.



فيلم " صور من ذكريات خصة"

من أبرز التجارب التي حققها مخرجون عرب في هذا المجال الفيلم التسجيلي الطويل الأول للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي " صور من ذكريات خصة" (١٩٨٠). وهنا أعيد نشر مقاطع من مقال سبق لي كتابته عن الفيلم كمقدمة للمقابلة التفصيلية التي أجريتها في حينه مع المخرج:

في دورة عام ١٩٨٠ لمهرجان قرطاج السينمائي الدولي، فاز فيلم المخرج الفلسطيني المقيم في بلجيكا ميشيل خليفي " صور من ذكريات خصة" بالجائزة الأولى عن فئة الفيلم الأول للمخرج. وبالنسبة للنقاد وهواة السينما، اعتبر الفيلم اكتشافا حقيقيا لموهبة عربية فلسطينية في مجال

الإخراج السينمائي. لقد سبق الاعتراف العربي به اعتراف في المحافل السينمائية في أوروبا، وكان المخرج وفيلمه يثيران الاهتمام في كل مكان يتم فيه عرض الفيلم. يتحدث الفيلم عن الحياة اليومية لسيدتين فلسطينيتين، إحداهما الكاتبة الروائية المعروفة سحر خليفة، والثانية هي السيدة فرح حاطوم (عمة المخرج)، والتي يصفها المخرج بأنها "أرملة فلسطينية في الخمسينيات من عمرها، من قرية يافا الناصرة في الجليل، والتي اتخذت حياتها مجرى موازيا لتاريخ شعبها".

"صور من ذكريات خصبة" فيلم وثائقي أساسا، غير أنه مصنوع بأسلوبية الفيلم الروائي، والفيلم يقدم حكايتين تسيران على نحو متواز، وضمن تطور سردي - شعري ذي قيمة درامية عالية. تعتمد الحكايتان على تقديم السيرة الشخصية لبطلتي الفيلم، والهدف الأول الرئيسي هو عرض وضع هاتين المرأتين في الحياة والعمل، والموضوع الثاني هو وضعهما، كما أيضا وضع شعبهما، تحت الاحتلال. تمثل كل من بطلتي الفيلم جيلا ونمطا حياتيا مختلفا، فسحر تنتمي إلى جيل الشباب، فيما تمثل فرح الجيل الأقدم، كما أن لكل من الشخصيتين تجربة حياتية متميزة.

يبدأ الفيلم بلقطة للسيدة فرح حاطوم في المطبخ وهي تستعد للذهاب إلى عملها في مشغل للخياطة، ويتبعها المخرج بعد ذلك أثناء العمل، وفي حياتها المنزلية، وفي التزاماتها العائلية والاجتماعية الحاضرة، ويستعيد تفاصيل من حياتها السابقة، وشيئا فشيئا يتعرف المتفرج على مجمل مفاهيمها وعلى عالمها الداخلي وأيضا على مشكلاتها الشخصية مع الاحتلال الصهيوني. والأمر نفسه يحدث مع

مشاهد سحر خليفة. وكما ذكرنا فإن القصتين تتناوبان على الشاشة وتسيران على نحو متواز.

عدا عن هاتين الشخصيتين، يرسم المخرج صورة دقيقة لوضع الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال. ويبين كيف أن مقاومة الاحتلال تصبح جزءاً من مسيرة الحياة اليومية، وخلال ذلك كله يسعى المخرج إلى طرح الكثير من الأفكار حول مشاكل متعددة، منها، وضع المرأة، وضع العائلة، الاختلاف في المفاهيم بين الجيلين، القديم والجديد، التعامل مع التراث الشعبي، طبيعة الانتماء إلى الوطن، الخ. الفيلم إذن، يمزج العام بالخاص ويسعى ليكون شمولياً ومتعدد الأبعاد وذلك من خلال تصوير مادة الحياة اليومية، التي يتم الوصول إليها أولاً، من خلال المعرفة الدقيقة بوضع الشخصيتين، والمعاشية اليومية لبطلتي الفيلم، ثانياً. إن المحاولات الناجحة في تاريخ السينما التسجيلية لصنع أفلام من هذا الطراز ليست كثيرة، أي صنع الأفلام التسجيلية التي تصور الواقع ولكن تستطيع أن تصل إلى أعماق العالم الداخلي للإنسان. وكانت مثل هذه المحاولات تعتبر من صلب عملية البحث عن لغة خاصة بالفيلم التسجيلي تسمح له باختراق عالم الإنسان الداخلي، وهو أمر كان ولا يزال حتى الآن يعتبر من المجالات الخاصة بالفيلم الروائي التمثيلي.

إن وضوح الهدف عند المخرج هو ما جعله ينظم مادته أثناء المونتاج على نحو مقلق أحياناً بالنسبة للمتفرج، متقصداً نقل المتفرج من حالة إلى أخرى، بحيث يبقى وعيه مستنفراً، فما إن ينفعل المتفرج أمام مشكلة وطنية تثيرها السيدة فرح حاطوم مثلاً، حتى ينتقل الفيلم إلى مشهد لسحر

خليفة تتحدث فيه عن مشكلة شخصية جدا، وهذا البناء يساعده، من ناحية أخرى، على تقديم الأفكار والأجواء المتعددة، مثلا، يتابع المخرج السيدة فرح حاطوم وهي تتوم حفيدها، ويركز الكاميرا عليها في لقطة قريبة وهي تغني للطفل أغنية، ترنيمة قديمة، ويلتقطها وهي تبدأ بالبكاء أثناء الغناء. كان ميشيل، كما ذكر لي في المقابلة، يعرف أن هذا سيحصل وكان ينتظر لحظة البكاء بالذات. وهكذا صنع منها مشهدا مستقلا مؤثرا جدا.



من الصعب في هذا التقديم إجراء تحليل مفصل للفيلم، ولكن من المهم هنا التعريف بالمشكلة الأساسية في حياة كل من الشخصيتين. إن قصة سحر خليفة، قصة زوجة تقليدية لم تعرف خلال ثلاثة عشر عاما من الزواج إلا حدود البيت، ولكنها كانت ذات طموح كبير. بعد أن انفصلت سحر عن زوجها دخلت الجامعة، وفي أثناء الدراسة كتبت روايتين هامتين وبدأت تنشط حياتيا وإبداعيا. ونتعرف في

الفيلم على هذا الجانب الإبداعي من حياة سخر خليفة، وعلى حياتها كأُم وكامرأة مطلقة دخلت مجال العمل. تناقش سحر بصراحة كل هذه المسائل أمام الجمهور.



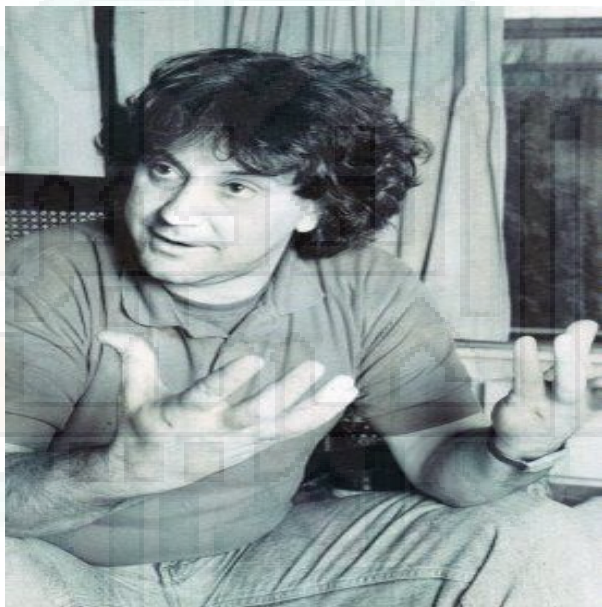
إننا نراها في الفيلم وهي تعمل في المدرسة وتدرّب فرقة موسيقى على غناء أغنية شعبية " يا ديك يابو القنبرة – عlish طلقت المرة ". ونراها وهي تنظف المنزل، أو تجلس ساهية على الشرفة وتجيب على السؤال إن كانت سعيدة في حياتها، أو نراها تسير في شوارع نابلس وتقرأ مقاطع من روايتها. أما السيدة فرح حاطوم فهي مضطرة للعمل كي تساهم في إعالة أسرتها، ويركز الفيلم كثيرا على مشكلة قطعة الأرض الصغيرة التي ورثتها والتي اغتصبها سلطات الاحتلال منذ تأسيس الدولة، ويبين الفيلم كيف أن فرح ترفض التوقيع على صك قبول تعويض أو بيع، رغم أنها لم تر الأرض في حياتها أبدا إلى أن اصطحبها المخرج إليها.



حاولت في المقابلة التالية مع مخرج الفيلم ميشيل خليفي، أن أصل إلى عمق الفيلم، ليس من خلال تحليل نقدي له، بل من خلال استكشاف الآليات الفكرية والنفسية والجمالية، التي قادت إلى صنع هذا الفيلم على هذا الشكل. بمعنى آخر، فقد حاولت أن أبين آلية الإبداع الفني عند الفنان، وما هو المنهج الذي يسيّر عمله وما هي التأملات الحياتية التي توضح خطه الفكري.

قال ميشيل: لا دخان بدون نار. ثمة عنصران أساسيان في تكويني الثقافي، في الأساس أنا من أصل عمالي. والدي مناضل شيوعي – لقد فتح المجال في البيت للأفكار الشيوعية، وهذا مهم جداً بالنسبة لجيلي، وهذا ما دفعني نحو الاهتمام بالثقافة في العالم وبخاصة الثقافة التقدمية. لم يجعلنا التكوين الأممي ننسى هويتنا المحلية،

بالعكس - الأممي يركز على أمته الخاصة وهو يدرك أن
أمما أخرى موجودة أيضاً. إن الإنسان الذي يتعرض
للاستغلال يحيا استغلاله كل يوم، وهذا جزء من تجربتي
الإنسانية. لقد عملت في الكراجات منذ الرابعة عشرة من
عمري وحتى سن العشرين. وكعمال، كنا ندرك الاستغلال
والأرباح التي يجنيها من ورائه أرباب العمل. تعلمت
ضرورة البحث عن توجه إنساني آخر ولم أكن أدرك
طبيعته، كنت أبحث فقط.



ذلك كله جزء من أولى الركائز التي دفعتني للتطور
مستقبلاً على نحو معين. لقد كان العلم عقدة في حياتي. كان
الإسرائيليون في الداخل يمثلون القمع بالنسبة لنا، وكانوا
يسعون لنفي الهوية العربية. وكعرب، كنا نلجأ إلى الماضي

(قبل عشرة قرون). وهذا ما دفعني إلى الاعتقاد بأن
حاضرنا يجب أن يكون إبداعياً. هكذا وجدت نفسي أمام تحد
حضاري.

كنت أهوى المسرح، لكنني كنت أرفض العمل في
المسرح لأنني كنت غير متعلم، والتجربة التي قمت بها لم
تقنعني، ولهذا أدركت ضرورة العلم. العالم يحتاج إلى فهم
وإبداع فقررت أن أتعلم حتى أمتلك مادتي مائة بالمائة. كنت
أرغب بعمل فيلم عن أهالي قرى "أقرت" و"كفر برعم"
وكان يوجد تمويل، ولكنني لم أسمح لنفسي بأن أخرج الفيلم
لأنني كنت غير متكون ثقافياً. أول فيلم لي كان في عام
١٩٨٠. إن مجمل أفلامي قد أوصلتني إلى "صور من
ذكريات خضبة". ولكنه يبقى بالنسبة لي فيلمي الأول.

تجربتي المهمة كانت مسرحية لأميل حبيبي وقد
حولتها إلى فيلم. ألغيت كل العناصر المحلية وحاولت
الوصول إلى أبعاد إنسانية، والمحلي لا يصح بدون أبعاده
الإنسانية.

جئت إلى السينما متأخراً من حيث العمر (فقط في
الواحدة والعشرين من عمري علمت بأنه يمكن دراسة
السينما) وهذا ما خلق مسافة بيني وبين السينما، وبمعنى ما،
سمح لي بالنظر إلى السينما بصورة كلية ومحاولة فهم
أبعادها ودورها التاريخي. أصبحت السينما بالنسبة لي
مسألة يجب الخوض فيها. ولم تكن المسألة قضية أسلوبية،
بمعنى صنع فيلم على غرار الواقعية الجديدة أو غيرها، لا
يمكن أن أتحدث عن تأثير سينما محددة، بل عن سينما
عالمية لهذا يجب الخوض في التجارب الإنسانية.

بدأت كمسرحي وهذا كان مهماً بالنسبة لي، المسرح يعود الإنسان على القراءة - قراءة النصوص، وهذا مهم، لأنه يجعلك تشعر بأهمية البناء الدرامي، يجب أن يكون الخط الدرامي متماسكاً، كان مهماً بالنسبة لي استخدام الثقافة المسرحية والسينمائية من أجل الوصول إلى الخط الدرامي، ثم بناء المسرحية أو الفيلم، أيضاً، بدأت العمل في فترة بدأ فيها اليسار الغربي عملية النقد الذاتي ونقد ممارسة اليسار من خلال السينما أو الفلسفة، والسينما بالذات كانت تتعرض لنقد كبير، وكانت أفكار جان لوك غودار مهمة جداً، أفكاره حول نقد الفيلم النضالي، حول المخرج - السلطة والناس.

خافيتي الفكرية هي التي أوصلتني لفكرة فيلم "صور من ذكريات خصب"، أيضاً، كانت مهمة بالنسبة لي تجربة الريبورتاج والتجارب الأخرى التي قمت بعملها للتلفزيون البلجيكي أو التي اشتركت بها، والتي طرحت علي أسئلة مهمة فيما يتعلق بالمخرج، بالكاميرا، بالمصور، وبعلاقة الكاميرا بالواقع. وهذا أمر مهم جداً لأنه يطرح مسألة إمكانية السينما المباشرة وتأثرها بالواقع، وكانت المشكلة بالنسبة لي هي تحديد معنى الموضوعية في العمل السينمائي. وبالنسبة لي، فطالما أن الواقع يدخل ضمن كادر معين، ضمن وسيط (ميدיום) معين، وأقصد الكاميرا، فهو يفقد واقعيته. لماذا؟ لأنه كلما تضغط اليد على مفتاح تشغيل الكاميرا، فإن هذا يعني أنه قد تم اتخاذ قرار، وهذا القرار يحدد العناصر التي ستصور. مثلاً، لماذا نصور هذه اللقطة ولا نصور لقطة أخرى. إن المهم هو الإنسان ومهما حاول أن ينقل اللحظة الواقعية، اللحظة الحقيقية، فهو لن ينقلها.

س- هل المقصود أنه يصبح عاجزاً عن نقل الواقع،
و في هذه الحالة يحمل قدراً من الذاتية؟

ج- مائة في المائة.

س- لكن الواقع يبقى موجوداً؟

ج- مائة في المائة. أعطيك مثلاً. عندما تتطلع
على إنسان من زاوية معينة ثم تراه مرة أخرى من زاوية
ثانية، وعندما تتطلع مرة من هذه الزاوية ومرة من الزاوية
الأخرى، فأنت تراه مختلفاً في كل مرة، بسبب من مستوى
النظر. إذا قررت أن تنظر إليه من هذه الزاوية ومن هذا
المستوى، فهذا يعني أنه يوجد قرار معين، وهذا مهم جداً
بالنسبة لي. يدرس الإنسان علم الجمال، ولكن ليس المهم
تطبيق ما درسه أكاديمياً، فهذا يعني أن الذاتية هي الطاغية
في هذه الحالة.

س- لا توجد معايير جمالية نهائية.

ج- بالضبط. فالإنسان يكتشف رغم المعايير
الجمالية الموجودة جمالاً وجمالاً وجمالاً. من هذا المنطلق
قررت أن، حسناً، سأصور من خلال ذاتيتي، من جهة، ومن
خلال ذاتية الكاميرا، من جهة أخرى. أردت أن أخلق جدلية
بين ذاتيتي وذاتية المصور وذاتيتنا جميعاً وبين الواقع. وهذا
ما دفعني إلى الاهتمام بكتابة الريبورتاج.

س- هل كتبته مسبقاً؟

ج- أكيد. بنيته. في البداية كان تحديد العناصر. ما
هي العناصر التي أريد تصويرها - شخصيات، ديكورات،
وقت معين للضوء، وجوه عابرة، طبيعة معينة، مواد.. وكل
ذلك. ما الذي سأصوره في البداية؟ ما هي المواضيع
الإنسانية اليومية الدرامية التي أريد أن اختارها، وأجعلها

تصب في نفس الفكرة. ما هي الفكرة؟ سأوضح بسرعة ما حاولت أن أشتغل عليه. مثلاً، لماذا اخترت موضوع المرأة؟ كنت أريد الكلام عن الاضطهاد، فطرحت على نفسي السؤال: لماذا؟ وقلت، أريد الكلام عن الاضطهاد لأنني فلسطيني، ولأنني أ شعر فعلاً به. ومن ناحية مبدئية تقول بأن من يضطهدك هو إسرائيل. حسناً، إذن من هم هؤلاء الإسرائيليون؟ وجدت أن الإسرائيليين ليسوا شيئاً مجرداً، بل هم أناس لديهم تاريخ، وتاريخهم مليء بالاضطهاد. وفرض السؤال نفسه – كيف تصبح الضحية جلاداً؟ وسألت نفسي، هل أنا ضحية فقط، ووجدت أنني ضحية وجلاد. إن ذلك في داخل أي إنسان، سواء كان يهودياً أو عربياً أو حتى من سكان القمر. توجد في طبيعة كل إنسان جدلية بين الضحية والجلاد.

س- حسناً، تلك كانت فكرة أولية، مع أنها قابلة للنقاش، فهي تعتبر الإنسان بحد ذاته مبنياً على ثنائية الخير والشر أو الضحية والجلاد. الإنسان في النهاية نتاج مجتمع صراع، والقضية لها علاقة بتركيب المجتمع، أكثر مما هي ذات علاقة بطبيعة الإنسان.

ج- لا أظن ذلك. إذا كنت، مثلاً، سأبني فكرتي من هذا المنطلق أو التحليل الذي تقوله، فهذا يعني أنني سأضع المشكلة على عاتق الغير، أي المجتمع، والمشكلة هنا أن المجتمع نفسه مبني أيضاً من أفراد.

س- لقد أردت القول إن فكرة الضحية والجلاد هي صفة لا يمكن اعتبارها إنسانية عامة، لأنها نتيجة شرط تاريخي.

ج- آه، يا عدنان، لا نريد أن نصل إلى أن نقول أن الشرط التاريخي عامياً، هو سبب كل شيء وأنا سنخرج منه يوماً ما وستسير الأمور على خير، فهذه ستصبح مسألة دينية على الأغلب، أي مسألة الجنة، إذا كنا سنقبل بهذا العجز. إن الشرط الذي تعتبره تاريخياً هو شرط نمر فيه وهو مواكب لنا أردنا ذلك أم لم نرده. أوافق مائة في المائة على أن كل العناصر التاريخية هي التي تقرر حدة الصراع بين الضحية والجلاد، نعم. حسناً، أوافق على كلامك. لكن، ثمة أمور أخرى، لا تنس أن الإنسان يولد ويموت، وهذا يعني أنه توجد أشياء أعنف من المجتمع، فكرة الموت. أنت تولد وسوف تموت، وهذا أمر مهم، بخاصة عندما يعي الإنسان ذلك، والإنسان يعيه.

س- فلنبق في حدود الفيلم.

ج- لكن هذه أمور مهمة جداً، لأنها هي التي قررت تكوين الفيلم كله. إن ما اهتمت به هو أن لا أحصر شخصياتي ضمن ظرف اجتماعي معين فقط، بل حاولت أن أبين أن هذه الشخصيات خاضعة للتأثير وهي أيضاً تؤثر على القدر من خلال دواخلها الميتافيزيقية – إن صح التعبير. داخل الإنسان موجود. لا أحد ينكر ذلك، وهذا مهم جداً. المهم هو أنني حاولت أن أبحث في سلم الاضطهاد ووجدت أنه في داخل الشعب الفلسطيني والشعوب العربية يوجد الضحية والجلاد. الغني يضطهد الفقير، المعلم يضطهد التلميذ، الأب يضطهد الابن، والرجل- المرأة. ووجدت أن المرأة والطفل يوجدان في أسفل هذا السلم. وهكذا قررت أن أصنع فيلماً عن المرأة. هناك مقولة هامة حول أنه، تقريباً، لا جديد في المواضيع الإنسانية –

المواضيع الدرامية. وبالنسبة لي لا يوجد موضوع قديم أو موضوع جديد وموضوع سيء أو موضوع جيد، كلها مواضيع. والمشكلة بالنسبة للمخرج أو الكاتب أو الفنان أو الشاعر تكمن في القدرة على التعمق في اكتشاف الموضوع. إن ما اهتمت به هو أن أتعلم إلى أقصى حد ممكن، طبعاً مع الأخذ بعين الاعتبار بعض الرقابة الداخلية الذاتية،" مجبر أخاك لا بطل". نحن مجبرون على ذلك. إن لم توجد رقابة من الخارج فهي توجد في الداخل. فأنت تصنع فيلماً وترغب في أن يراه الناس. المهم أنني أخذت هذه الأشياء بعين الاعتبار وبدأت ببناء الفيلم. بدأت أبحث عن الأوضاع.. وأكتب كل ما يخطر على بالي. لم أتصل بشخصيات الفيلم. لم أرد إخبارها قبل أن أتأكد من أنني سأنفذ الفيلم.

س- ولكن كنت قد اخترت هذه الشخصيات.

ج- نعم، اخترتها.

س- هل بنيت علاقة من الشخصيات ساعدتك في

تركيب مادة الفيلم؟ مثلاً، مع سحر خليفة؟

ج- سحر، كلا. أتريد الحق؟ فقط من خلال قراءتي

لأفكارها من جهة، ولقاء أو اثنين في بيرزيت. وقد شعرت ببعض الأمور التي حققت في الفيلم لاحقاً كما شعرت بها في البداية. لم تكن هناك أية مفاجأة. أما السيدة العجوز فرح حاطوم فأنا أعرفها أكثر. أعرفها جيداً. وقد استخدمت ذكرياتي عنها لبناء الفيلم، لأنني أعرفها جيداً. أعرف كيف تشتغل، كيف تعيش. في الفيلم مثلاً، توجد عدة ديكورات، وهي تبدو كديكور واحد، فمشهد النساء وهن يصنعن الكعك، يجري في بيت في الناصرة. أنا أحب هذا البيت

ولهذا قررت أن أصور فيه. ولا يهمني في هذه الحالة بيت من بالذات. ثم هناك المقطع الذي تدخل فيه المرأتان إلى المطبخ (ضمن مشهد الكعك) وتحدثان. أتذكره؟ المطبخ في بيت آخر. يعني أنني حاولت أيضاً أن أعيد بناء الأشياء روائياً والبحث عن الأشياء التي أستطيع من خلالها أن أكتشف. وهذا هو المهم بالنسبة لي في السينما. السينما التي أحب هي المتعددة الطبقات، وليست التي في مستوى واحد، حيث يمكن قراءة كل شيء دفعة واحدة.

س- تبحث عن تعدد المستويات.

ج- بالنسبة لي يجب أن تكون للصورة عدة أبعاد. أن تأخذ صورة واحدة وتصورها، وأن تحدد موضع الكاميرا، الإضاءة، حجم اللقطة، يعني أنك ترتب العناصر، وهي ستصبح رائعة إذا أعطيتها أبعاداً كثيرة، ولكن إن اكتفيت بأن تصور إنساناً يتكلم فإنه لن يعبر عن أكثر من ذلك.. وما باليد حيلة، أنا حاولت عند إجراء مقابلة أن أجريها بطريقة معينة، بحيث تحمل أبعاداً مختلفة. مثلاً، حاولت في عملي مع سحر أن أفجر دواخلها من خلال الحوار وبناء اللقطة، مع أنها هي التي حددت أكثر ما الذي علينا أن نصوره.

س- هي حددت؟

ج- كان هناك نقاش متبادل ولكنها هي حددت أكثر. وقد بنيت تعبيراتي الخاص من خلال التحديد الذي فرضته هي. ذلك أنني أملك الوسيلة (ميدיום)، أملك الكاميرا، أي أنني أسيطر على لغة، إذا ما استعملت عناصرها، فسأستطيع أن أفجر الأشياء من داخلها. على كل، هذا ما حاولته، وقد فعلت كل ما أستطيع.

س- كيف كانت طريقة تعاملك مع سحر بالذات؟

ج- بعدما تأكدت من أنني سأنقذ الفيلم تحدثت معها كثيراً. إن النظرة السائدة إلى السينما تعتبرها مجرد وسيلة للدعاية والتحريض. وقد بينت لها أن السينما لغة شاعرية، إنسانية عميقة، وقررت في النهاية أن لا أطلب من الشخصية التي أعمل معها أن تفعل أي شيء خارج نطاقها. على المخرج أن يفجر نفسه، كي يصور ما يريدُه ضمن نطاق الشخصية نفسها. إذا كنت سأقول للشخصية إفعلي كذا وكذا، وهذا خارج نطاقها، فإنها لن تفعله جيداً، أما إذا طلبت منها أن تفعل ما تفعله عادة، إذا ما قلت لها مثلاً "افعلي ما تفعله عادة واتركي الباقي لي"، فهي ستفعله. والأمر نفسه بالنسبة للعجوز، كنت أسألها إن كانت تفعل كذا وكذا عادة، فتقول نعم. أقول لها، إذن افعلي نفس الشيء، لا أكثر ولا أقل.

إنني أملك الكاميرا، أعرف أين سأضعها وكيف سأصور، مثلاً، ذهابها إلى العمل، ألا تذهب إلى العمل كل يوم؟ حسناً. أقول لها اذهبي إلى العمل ونحن سنسير وراءك ونصور، لكني أعرف ما سأفعله بالضبط، فأكتب، أن السيدة فرح حاطوم تحضر الأكل، زواجها، تشرب فنجان الشاي وتخرج، تهبط الدرج وتذهب إلى العمل. ونرى بينما هي في الطريق بضعة عمال متفرقين، ذاهبين أيضاً إلى العمل، الشوارع فارغة. امرأة في ساحة تغسل الثياب. وأخرى تطبخ، والخ، إذن، أقول للعجوز "أنت تحضرين الأكل كل يوم. نحن لن نصور العملية كلها. سنصور فقط عندما تنتهين وتضعين الأكل في الكيس. ألا تشربين القهوة، إذن سنحضر القهوة مسبقاً، وسنوهن العملية عليك، فقط افعلي ما تفعله عادة، والباقي علينا". نحن لا نتعامل مع تمثيل، فإذا

ما حصل خطأ فسيكون منا وليس منها، أعني من الناحية التقنية. نحن جميعاً في خدمة الناس، وليس العكس. هذا هو المهم، إذا أخطأنا نقول لها، أنت تتصرفين بشكل صحيح، نحن أخطأنا، لدينا مشكلة في الصوت أو الكاميرا، وكنا في هذه الحالة فقط نعيد التصوير. لا نستطيع أن نطلب منها أن نعيد التصوير لأن حركتها لم تكن كما يجب من الناحية الفنية، إنها لن تستطيع، فهي معتادة على ذات الحركات منذ خمسين سنة على الأقل.

س- إذن، أنت لم تتعامل مع ممثلين، بل مع شخصيات واقعية تركت لها مجال الفعل.

ج- صحيح، لكننا من خلال التعاون مع الشخصيات حاولنا أن نحصر الأشياء، كي نتمكن من بنائها سينمائياً. مثلاً في مشهد صنع الكعك. المرأتان الشابتان تبتعدان عن الطاولة، تدخلان إلى المطبخ، ثم تخرجان منه. كنت أعلم كيف سأكتب المشهد. كنت أحاول أن أجعل الحركة كاملة. دخول وخروج، وليس نصف حركة فقط، لماذا؟ لأنك من جهة، تعطي للحركة كل بعدها الداخلي، ومن جهة ثانية، هناك مشكلة المونتاج، بحيث تستطيع أن تختار ما تريد، المهم هو تصوير مادة غنية. أهم شيء بالنسبة لي في السينما هو كيف تصور أكثر ما يمكن وتذهب أبعد ما يمكن (طبعاً ضمن الإمكانيات المتوفرة. لو كانت عندنا إمكانيات أفضل لكان عملنا أفضل بمليون مرة). من ناحية، أنت تعرف ماذا تريد، تصور ما تريد، وتسعى لاستعمال كل العناصر المفيدة. أعطيك مثلاً. عندما تريد أن تتعامل مع اللقطة كلوحة وتذكر أن اللوحة مهمة جداً، فأنت تصور كل اللوحات الممكنة ضمن ديكور معين، كل اللوحات التي

تشعر بها وتحبها، تصورها بكل العناصر التي تصنع الصورة. مثلاً، أنا أبدأ الفيلم بما يسمى "طبيعة صامتة" (في الصباح الباكر، مطبخ قليل الإضاءة. صحن فيه بعض الخضار) لقد أعجبني المشهد عندما كنت أصور. كنت أعلم أنني سأصور لقطة للصحن. لكني عندما رأيته ضمن إضاءة معينة، أدركت أنه عنصر مهم يجب تصويره.

س- لمثل هذه اللوحات وظيفة ثانية. مثلاً، كشف البيئة.

ج- نعم، من جهة كشف البيئة، ومن جهة ثانية إعطاء أبعاد مختلفة، السينما أيضاً فن، عندما ينظر إليها الإنسان، فهو يريد أن يشعر بنشوة داخلية معينة. من الضروري إغناء المادة وتعميق أبعادها. لا يجوز أن تبين أن الحياة اليومية مقرفة. عفواً، المقرف هو من يصور. لأن عمل المصور هو مساعدة الناس على اكتشاف بيئتهم. صحيح؟ عندما توجد ضمن بيئة، من الأفضل أن لا تصور أسوأ ما فيها، بل بالعكس، يجب أن تصور الأشياء التي لم يكتشفها الناس رغم وجودها بينهم. هنا عملية إغناء لذاتك وإغناء للآخرين.

س- هذه وظيفة سامية.

ج- مائة في المائة. ومن هذا المنطلق كانت العناصر عندي تتراكم. أعطيك مثلاً من نابلس. إن مشهد نابلس وحده يمكن أن يكون فيلماً من أربعين دقيقة. فالمادة المصورة غنية جداً. حسناً... كيف تصور مدينة؟ نعم، لكن ضمن حدود معينة، أي داخل بناء درامي معين. صدقتي أنني فرحت كثيراً بعدما شاهدت المواد المصورة، فهي مع قليل من الصور تصبح فيلماً لوحدها. في بيرزيت سألوني كيف

صورت نابلس هكذا. كيف صورت الباناراما، أتذكرها؟
تدور الكاميرا وتدور على نابلس، وذلك بعد نهاية الحوار
مع سحر حول المرأة والذي تقول فيه أن المرأة إرادة. إن
سحر تبتعد عن المدينة ونرى بعد ذلك باناراما طويلة
للمدينة. لقد استغرب الناس كيف صورتها. هذه هي أهمية
السينمائي. السينمائي لا يقول إنني أريد أن أصور دقيقتين أو
ثلاثاً حتى أنهى المونتاج. إنه يصور ما يستطيع، لأنه إن
عاد مرة أخرى فسيكتشف أشياء جديدة.

س- هل هذه هي الوسيلة التي استخدمتها.

ج- لم أرد أن استخدم أسلوبية يمكن أن يقال عنها
إنها تقليد لهذا المخرج أو ذاك. لقد تعلمت، قمت بتجارب،
تأثرت بأشياء معينة، أنا عربي، عشت في الناصرة، عندي
تاريخ والخ. تشرفنا. المشكلة الآن أنني أريد أن أصور هذا
الواقع بواسطة الكاميرا التي بحوزتي، ما العمل؟ يمكن أن
أصور كيفما اتفق، وأقول إنني سأرغب الفيلم وسأرى
النتيجة. وهناك طريقة ثانية، كأن أقول إنني تأثرت بفيلم
معين وأريد أن أعمل مثله. أنا قررت أنني سأصور كل
شيء موجود ويتوافق مع إحساسي. الأهم أنني سأصور
عندما سيحيي الواقع نفسه إليّ. عندما يفرض نفسه عليّ،
الناس، حركاتهم، نظراتهم، البيوت، هندسة الشوارع،
الشجر، الطبيعة. سأستطيع أن أصور كل ذلك عندما
سيفرض نفسه عليّ، سأصور لأنه قد أصبحت هناك علاقة
بيننا. ولكني لا أريد أن أغتصب الواقع، لم أت لذلك. أنا
أصلاً ضد عملية الاغتصاب بكل معانيها.

ذهبت في البداية وكان معي كاميرا مان. كنت أعتقد
أنه جيد، لكن المشكلة أنه في الثامنة والثلاثين من العمر. إنه

يعمل في التلفزيون منذ ١٥ عاما وقد اعتاد أشياء وتكون عنده نمط عمل. لقد اخترته لأن لديه خبرة في التصوير الروائي والوثائقي، وقد كنت أحتاج إلى الطريقتين، لكننا لم نتفاهم. كان يريد أن يغتصب الواقع بسرعة ويرحل. أنا لا أريد للكاميرا أن تؤذي الناس، أريدها أن تعيش معهم وتكون جزءا منهم، لا أكثر ولا أقل. أوقفت التصوير أسبوعا واستغنيت عن المصور. المصور الجديد كان شابا وقد تعاونّا بشكل رائع. لا يجوز أن تعبّر الكاميرا عن مشاكل المخرج الخاصة مع الواقع. إذا كانت عندك مشكلة مع الواقع فدع الكاميرا جانباً. لا مشكلة لدي مع واقعي، لأنني أحب هذا الواقع.

بدأنا نعمل، وصارت الأشياء التي أبحث عنها تأتي إلي. فهي موجودة أصلاً. لم تكن الكاميرا موجودة فقط بين الناس، بل كانت تعمل من أجل خدمتهم. لقد حددت هذا الأمر منذ بداية تحضيرتي للموضوع، إذ اعتبرت أن فيلمي ليس عن النساء، بل للنساء. فيلمي ليس عن فلسطين، إنه لفلسطين. والفرق واضح.

س- هل كتبت السيناريو كعمل نهائي، أم اعتبرته عملياً موجهاً لعملية استكشاف الواقع ؟

ج- لقد قررت أن أكتب مسبقاً الأشياء التي اعرفها من ناحية سينمائية. لقد بنيتها سينمائياً. ذلك أنني لا أستطيع أن أطلب من سحر، مثلاً، أن تكتب السيناريو. في المقابل، لم أحاول أن اجعل من الكاميرا لغزاً، بل كنت أطلب من الشخصيات أن تقترب وتتنظر من خلال الكاميرا، كي يعرفوا كيف نعمل، كنت أكتب الأشياء التي اعرفها،

وبخاصة ما سأحتاجه بالتأكيد. توجد في الفيلم مشاهد كثيرة تعيشها الشخصيات، دون أن تكون لها علاقة فعلية بها.
س- مثل ماذا ؟

ج- مثلا مشهد التلفزيون في بيت العجوز. لم يكن هناك تلفزيون أصلا (تجلس عائلة السيدة فرح حاطوم وتشاهد باهتمام تمثيلية تلفزيونية ميلودرامية تتخللها إعلانات. يسخر الجالسون من الإعلانات ويقارنونها بغلاء وصعوبة الحياة - وحسب ميشيل، فالمشهد مركب مونتاجيا).

س- رغبتم المشهد إذن ؟

ج- نعم، فيما بعد. لقد صورت التلفزيون في بيت آخر بعد شهرين.

س- ماذا كانت ردود فعل عائلة حاطوم بعد مشاهدة الفيلم ؟

ج- لقد اعتقدوا أنهم كانوا يشاهدون التلفزيون. لقد صدقوا الأمر. لا بأس.

س- ولكن كيف توصلت إلى أن تكون تعليقاتهم على التلفزيون متطابقة ؟

ج- لقد بنيتها. قلت لهم: ألا تقولون كذا وكذا ؟ وصرت أبني الحوار معهم تدريجيا. كنت أفعل ذلك، لأنني كنت أعرف ماذا أريد منهم. لكنني وكما ذكرت لك، لم استخدم أي شيء خارج نطاقهم.

س- دعنا نتوقف قليلا هنا. لنوضح المسألة بالضبط. أنت هنا تتعامل مع واقع، ولكنك تعيد بناءه. وفيلمك في النهاية تسجيلي، لكنه يبدو وكأنه مبني روائيا. هل كان هذا الأسلوب مقصودا؟ هل تقصدت أن تستخدم هذا المنهج ؟

ج- نعم، مائة في المائة. ولكن، ليس داخل كل مشهد على حدة. لقد قررت مسبقا المواضيع كلها، ولكن لم يكن بالإمكان أن أعمل شيئا بدون الناس. أريد القول إن أهم شيء هو معرفة الناس، معرفتهم بكل معنى الكلمة، فلو كانت هذه الأشياء مسقطة عليهم لما أتقنوها.

س- كيف تمكنت من تحقيق ذلك، بخاصة وأنت تتعامل مع شخصيات غير محترفة بالنسبة للسينما أو حتى غير معتادة على العمل فيها ؟

ج- بواسطة المعاشية. أستطيع أن الجأ إلى نفس الطريقة في الأردن، في سوريا، في أفريقيا، ثمة عناصر إنسانية واحدة، وأشياء أساسية لا تستطيع أن تحيد عنها. وهناك أشياء تبقى خصوصية. أهم شيء هو الانطلاق من الأشياء العميقة في الإنسان. إذا انطلقت من هناك، فكل المواضيع الأخرى تأتي لوحدها. مثلا، بالنسبة للتلفزيون، إذا استخدمت الدراما بين الجيل القديم والجيل الجديد حول قضية معينة، مثلا، الإعلانات أو الدعاية الغربية، فستحصل على ردود فعل متقاربة. في أي مكان تعرضها في العالم، فستكون الردود متقاربة، مع أنها قد تختلف نوعا ما بين مكان وآخر. لكن النتيجة ستكون ذاتها من ناحية البناء الدرامي. مع أنها نواح إنسانية في كل مسألة وهناك خصوصيتها. هذا ما حاولت أن أبنيه في كل مقاطع الفيلم. هناك أشياء لها علاقة بالبناء الدرامي. أنت تبنيها، تكتبها ، لأنها تجيء بعد تفكير. الأشياء ليست منزلة. بعض الناس يعتقدونها كذلك، ولكنها بالنسبة لي دراسة وإحساس. يهمني كثيرا أن أسجل نفسي كابن للقرن العشرين، أن أعيش حياتي فعلا في نهاية القرن العشرين. يهمني كثيرا أن أنفي النظرية

الغربية، التي يمكن أن نسميها "النظرية التطورية"، أن أنفيتها حتى النهاية. سأوضح بسرعة ما معنى النظرية التطورية. إنها التي أتت في القرن التاسع عشر بداروين، وأيضاً الانتروبولوجيا والانتولوجيا وكل النظريات التطورية البيولوجية والاجتماعية، وهي التي تقول أن الإنسان يمر في مراحل معينة يتطور عبرها. أنا لا أؤمن بهذا ومن ضمنه ما تقوله الماركسية.

س- ألا تؤمن بالماركسية ككل أو فقط فيما يخص هذه الناحية ؟

ج- لا، فقط هذا الجزء - التطورية. في الحقيقة أنا لا أعتبر نفسي ماركسياً، كما لا أعتبر نفسي غير ماركسي. أنا شخصياً بدأت أقتنع. وربما هذا جنون، غير إنني لا أبالي، بأنني ابن ستة آلاف سنة. لقد ضحكوا عليّ عندما قالوا إنني ابن ثلاثين سنة. نحن نحمل كل هموم الناس منذ ستة آلاف سنة. نعرف أشياء ما زالت مستمرة منذ أيام الرومانيين والآشوريين.

توجد في فيلمي ترنيمة للصغار تقول "المهرة من طولها وعمشقت ع الدالية ... يا ناس غنولها شوها الست الغالية". من ناحية حضارية هذه رموز كنعانية. الدالية في الشرق الأوسط كانت عند الكنعانيين. لم تكن عربية، لم تكن في الصحراء. هذا مهم جداً. ما زلنا حتى الآن نحمل حضارات الماضي. كل العمق الحضاري موجود فينا.

س- هذه التأمّلات هي جزء من تكوينك الثقافي بعامة، فهل أثرت عليك أثناء العمل في الفيلم ؟

ج- نعم، لولا ذلك لما أحضرت فرح حاطوم لزيارة أرضها المصادرة (يصور ميشيل فرح حاطوم مع ابنها في

أرضها المصادرة منذ الاحتلال، والتي ترفض التخلي عنها وقبول تعويض من سلطات الاحتلال، رغم إنها لم تر الأرض في حياتها سابقا. يجري نقاش بينها وبين الابن، الذي يريد إقناعها بالموافقة على قبول التعويض، وهي ترفض قطعيا) أو لما أرسلتها عند الشيخ لكي يفتح لها المنديل (من الحوار بينها وبين الشيخ الذي يخاطب قوى الغيب: الشيخ : "بنت بديعة تريد أن تسألکم". فرح : "يا رب رجّع لنا أرضنا"). لكل هذه الأشياء أهمية فنية. لا نستطيع أن نعمل الفيلم بدونها. لم تأت الأشياء صدفة.

س- هذا يعني أن التفكير بالفيلم لحظة الإخراج هو تفكير شمولي، ولا ينحصر فقط بموقف معين، وأن هذا التفكير هو جزء من موقف وتأملات الفنان في الحياة.

ج- تماما. لأنه حتى في داخل الفيلم هناك علاقة متبادلة بين الشمولي والفردى، هذه اللعبة موجودة في كل الفيلم تقريبا. مشكلتنا كشعب عربى أننا غير قادرين على الدخول في القرن العشرين. نحن نعيش كل هذه الزلازل ولكننا لا نعلن التحدى، التحدى الإنسانى. لا نستطيع أن نعلن التحدى إذا لم تكن متوازنا، وحتى تصل إلى التوازن يجب أن تجد إيقاعك الخاص. وهذا يقودنا إلى مسألة الأصالة. عليك أن تثق بنفسك في كل الأشياء، ولكن من منظور عام ألفين. إننى مستعد للحديث مع الغربيين من هذه النقطة، أن أبين لهم أن امرأة تهلل لحفيدها وتبكي في فلسطين ستجعل الناس في نيويورك يبكى، وهم الذين يحيون في قمة الحضارة. هذا يعنى أنك قد سحبت البساط من تحت أقدامهم. لأنك تبرهن لهم، ورغم الفارق الحضارى الذى يتحدثون عنه على أنهم لا يزالون بطرياركين مثلنا.

إنني أدخلهم في علاقة بين الإنسان والأرض وهي علاقة فلاحية، فيما هم من أبناء المدن. إنني أثير عاطفتهم. إذن، أين الحقيقة وأين التطور واللاتطور؟ إذن، ثمة نظرة أخرى جديدة للأشياء يجب طرحها. لا أعرف ما هي، لكنني أفكر هكذا.

من الناحية الجمالية، يعني هذا إن بإمكانك أن تبني المشهد آخذاً بعين الاعتبار كل التجربة الجمالية في العالم، لأنك تعرفها، ومن ثم تعطيها أبعاداً جديدة. مثلاً، قال لي بعض الناس إن لوحة المرأة العجوز وهي تنوم حفيدها وتغني له، مأخوذة من أجواء رامبرانت. قلت لهم، حسناً، أنا موافق. ما باليد حيلة، رامبرانت، رامبرانت. هذا مع أنني فكرت حقاً بالنسبة لمشهد الكعك بأجواء الرسام رينوار. قررت أن أجعل اللقطة الرئيسية لوحة .. الشمس التي تدخل عبر أوراق الشجر وتخلق جواً معيناً، حقاً لوحة، قريبة من أجواء الانطباعيين. غير إنهم يطرحون أحياناً أسماء رسامين لم أسمع بهم أبداً. حسناً موافق. قالوا نفس الشيء عن مشهد الأرض. قالوه عن مشهد سحر داخل البيت. سألوني، كيف حددت الألوان داخل البيت، ذلك لأننا لم نضع الألوان كيفما اتفق ولم تكن الأشياء موجودة بغير قصد، وكذلك موضع الكاميرا. لقد حاولنا أن نعطي الأبعاد وأن نلعب على التناقض بين الأسود والأبيض. يقولون إن المشهد يشبه كذا وكذا. ولكن المشكلة ليست في أن يشبه أو لا يشبه. إذا أنا أيقظت في داخلك كل هذه الأحاسيس، فهذا يعني أنني قد فهمت جوهرك منذ زمن، صار بإمكانني أن أؤثر عليك. ولكن ليست هذه هي المشكلة.

ما كان مهما بالنسبة لي، هو أن أعطي لكل مشهد عدة أبعاد. الصورة هي لوحة. أنت تتعامل مع مادة فنية، ومن الأفضل أن تعطيها أبعادا مختلفة قدر الإمكان. هناك مثلا، مشهد الفتاة في الغرفة (تجلس فتاة جميلة على الأرض في الغرفة، تطلي أظافر يديها، فيما هي تغني سارحة "غزاله يما بأيدي الطاقية، والخ". ترتدي الفتاة رداءً من النوع الذي يلبس فوق قميص النوم، تثبت الكاميرا عليها طويلا. في نهاية اللقطة ترفع قدمها قليلا فيحسر الرداء مبينا جزءا من ساقها – الأغنية تستمر طوال اللقطة). لقد حاولت من جهة، أن أبني علاقة بين هذه الفتاة وبيتها، بينت السطل والمكنسة من بعيد، ووضعت الكاميرا، بحيث تبدو أنها تتطلع إلى الفتاة، لكن بلا نفس دنيئة.. تتطلع الكاميرا إلى الأشياء وتستمتع بها. الجمال موجود لكي نستمتع به.



بعض الناس تخاف هذا الأمر. لكني سعت لذلك. كيف نستمتع بمنظر فتاة مختلية بنفسها. ممنوع ؟ الجميع يسعون لذلك. حسنا ؟ بنينا المشهد قاصدين أن يكون جميلا.

فأنا أفكر أن الحياة جميلة. بإمكانك أن تبين إن الحياة جميلة أو العكس، إنه شيء جميل بكل معنى الكلمة.

لقد أفهمت الفتاة أنني لم آت للتوصل عليها، بل لأعمل، ولكنني من جهة أخرى، تقصدت أن أصورها في لحظة معينة، لحظة تحريك ساقها حتى يبدو فخذاها. لماذا ؟ ليس من أجلي، بل لأنني أعرف أن ٨٠ % على الأقل في العالم العربي سوف ينظرون فقط إلى الساق. إن طريقة عملي تؤدي إلى أن يقول لي بعض الناس، إنهم لا يعرفون كيف يحددون إحساسهم أو عاطفتهم، في أكثر من لقطة أو مشهد، هل يكونوا جديبن، هل يثار انفعالهم أم لا. إنني ألبأ دائما إلى دفع العاطفة أكثر فأكثر، غير أنني أوقفها عند حد، بحيث أن عملية الاختيار، حين يحين موعدها، تصبح عملية ذهنية، مثلا، عندما يسأل أحدهم كيف تبين فخذ الفلسطينية، فهذه عملية ذهنية، أي أن هذا الإنسان يفكر فيها. لقد وجهت لي هذه الملاحظة .. وهذا ما كنت أريده.

س- بمعنى ما، إن دوافعك في الفيلم لم تكن محددة باتجاه واحد. لقد قلت انك تريد أن تعبر عن فكرة الاضطهاد، ولكن بالمقابل لديك فكرة أخرى، مشهد الفتاة مثلا.

ج- على كل حال، فالفيلم كله يعبر عن الاضطهاد. إنه مصنوع لكي يحرّض، ككل. من الأخطاء الشائعة أن يقوم الفنان، إذا أراد التعبير عن البؤس، بجعل العالم كله بائسا، وبزيادة بؤسه. أما أنا فأحاول دائما أن أخلق جدلية. فإنني إذا كنت سأصنع فيلما عن البؤس، سأبين الكرامة الإنسانية. البؤس موجود لكن، يجب تبين الكرامة الإنسانية ضمن خط البؤس الموجود. عندما يقولون في الفيلم إنه لا

توجد نقود عندهم، فأنا أبين على المائدة "الكوسا" و"ورق العنب". وهذا مهم جدا. وفعلا هم أناس فقراء. نسأل المرأة في أول الفيلم "ماذا ستطبخين؟"، فتجيب "رز ولبن". الرز واللبن طعام الفقراء عندنا، وهذه حقيقة (أطيب طبخة أكلها الآن في بلجيكا مع ابني هي الرز واللبن).

س- والمجدرة ؟

ج- لا، ليس المجدرة، بل الرز، لأنه أرخص. المجدرة من مستوى أعلى، ففيها العدس.

س- فلنعد إلى مشهد الفتاة. أين الاضطهاد فيه ؟

ج- إنها تعاني من الوحدة، والاضطهاد لا يستند إليها فقط. مثلا لقد بينت كل الفتيات وهن يتطلعن من النوافذ، وبينت من خلال ذلك أن وجودهن معطل. بكل معنى الكلمة. لم يبق لهن إلا الأحلام، وهذا اضطهاد، لكني لا أريد أن أبينه بشكل بائس، لماذا ؟ لأنني أريد أن أحرّض الناس ضد عملية الاضطهاد.

س- يتعرض الإنسان للاضطهاد بأشكال متنوعة، سواء على مستوى الزواج والعلاقات الاجتماعية أو على مستوى الدين أحيانا. وهناك الاضطهاد السياسي المباشر... الاضطهاد كونه احتلالا. كيف تعاملت مع الاضطهاد السياسي؟ هل حاولت أن تجد له رموزا مباشرة ... باعتباره أيضا متميزا؟

ج- آه، نعم، لكن ما همني أكثر هو أن لا أعرض صورة واحدة فقط للأشياء. نحن لا نفرّد الأشياء. إننا نضع أماننا عدة صور، ثم نعرض صورة واحدة ونقول هذا هو الاضطهاد. ولا أحد يهتم بما وراء الأشياء. لا يجوز أن نشير إلى عملية الاضطهاد ونكتفي. يجب أن نفردها، أنا

فردتها. حتى إن البناء الدرامي نفسه مفرد. مشهد يؤدي لمشهد والخ. لا توجد نهاية للفيلم، فهو يحتمل التمديد. حسنا، أنا اعتقد أن الاحتلال ليس كل ألما، هذا لا يعني أنه ليس ألما وليس احتلالا واضطهاداً. لكنه ليس كل شيء. مهم جدا أن لا يسيطر الاحتلال على حياتنا، على أحلامنا، على آمالنا وتفكيرنا، لأنه حينها سنكون محتلين مائة بالمائة. لذلك ترى أن للاحتلال في فيلمي مكانا. مكانه في الحياة، لا أكثر ولا أقل. اللعنة عليه، نحن نعرف أنه عابر. صح أم لا؟ الاحتلال عابر. الاحتلال سيفرح إذا نسينا كل شيء عداه. مرة احتجّت فتاة يهودية في لندن على فيلمي، فقلت لها "يمكن أن تبقوا عندنا أيضا خمسين أو مائة أو مائتين سنة، لكنكم سترحلون بعد ذلك، من الأفضل لكم أن ترحلوا خلال هذه المدة وأن تصبحوا أصدقاءنا. أنتم راحلون عنا حتماً، فحاولوا الرحيل كأصدقاء". أما هي فقد اعتبرت أن الفيلم موجه كليا ضد إسرائيل وضد القمع فيها والخ. الفيلم إذن، يفرد حياة من هذا النوع. لكن الوضع السياسي يبقى أعمق، لأنه الصلب.

ماضينا جميل جدا، صعب جدا، عميق جدا، ونستطيع أن ندرسه. حاضرنّا أيضا معقد. عندنا أحاسيس مختلفة، جنسية وجمالية وألف نوع. حسنا، كيف تترك الاحتلال يسيطر على كل هذا؟ إن الاحتلال جزء أساسي من حياتنا، لكنه جزء فقط، وهو ليس كل شيء. مهم جدا أن نفهم الناس كناس. لا نستطيع أن نشد الوتر لثلاثين عاما، فهو سينقطع. الناس يريدون أن يأكلوا، أن يحبوا، أن يفرحوا ويريدون أمورا كثيرة. وهم في نفس الوقت مجبرون على النضال. هذا ما علمتنا إياه تجربة الداخل. نحن مجبرون

على النضال منذ اثنين وثلاثين عاما. وهذا ما حاولت أن أبينه. لم أبحث عن الحلول السهلة. كان بإمكانني أن أعرض المظاهرات في البداية، وأعرضها بعد ذلك بقليل والخ. المادة عندي كافية لكنني فكرت انه إذا أردت المتفرج أن يفكر في الاحتلال فإن عليه أن يفكر فعلا في كل هذه الحياة. لقد بنيت الفيلم على هذا الأساس.

س- دار حديث كثير حول مشكلة الإيقاع في فيلمك، كيف تفسر ذلك ؟

ج- إن مشكلة الإيقاع، حسب رأيي، هي مشكلة سياسية. أنا حاولت أن أجد إيقاعنا. ولكن بحيث تأخذ الأشياء دورتها الطبيعية. الوردة تنمو تدريجيا حين تزرعها. وعندنا لا يزالون يعتبرون أن البيض البلدي أحسن من بيض الأجانب، لأنه ينمو بشكل طبيعي. إيقاع الفيلم سياسي، ومن لا يتحمله، فهو لا يتحمل الفيلم سياسيا، ولكن من يراه حتى النهاية فسيفرح به كثيرا.

س- أنا أعتقد أن في إيقاع الفيلم الكثير من التوتر. إنه يخلق التوتر عند المتفرج. إنك مثلا، تعرض مشهدا سياسيا مؤثرا ثم تنتقل إلى مشهد آخر من الحياة اليومية. أو إنك تضع المتفرج في حالة رومانسية ثم تخرجه فجأة من هذه الحالة. ربما أن الإيقاع الخاص بكل مشهد على حدة فيه بعض البطء ولكن إيقاع الفيلم ليس بطيئا. والنتيجة النهائية تقود إلى التحريض.

ج- لذلك قلت لك أن الموقف من فيلمي من ناحية الإيقاع هو موقف سياسي، وليس موقفا جماليا. أي أن صاحب هذا الموقف يرفض التوتر. وأنا أعتقد أن أهمية العمل الإبداعي تكمن في أنه يحرر الأشياء في داخل

الإنسان، لا في انه يقمعه. يعني أن يفرض عليه موضوعا محصورا ضمن حدود معينة، بل بالعكس، عليه أن يقترح مواضيع وقراءات. يمكن أن يحصل ذلك حتى من خلال استفزاز المتفرج، ولكن بشكل جمالي فني، بشكل إنساني، وليس بفجاجة. ذلك مهم كي يصل المتفرج إلى العملية الذهنية التحليلية، بحيث أن دواخله تتفجر، ولكن بعد وعي. إن الشيء الجميل في المظاهرة ليس الصراخ. بل التعبير عن النفس.

ما هي أهمية الفيلم بالنسبة لي ؟ إنها تكمن في أن المتفرج عندما يراه يرتاح من خلاله لعدة أشياء، ويشعر أن عدة أشياء قد انكشفت.

س- سؤال أخير. كونك من فلسطيني الداخل، ألم تكن تتوقع من الناس في الخارج، عندما يرون فيلمك، أن يطالبوا، ولأنه من الداخل، بأن يكون التحريض أكثر مباشرة؟

ج- صحيح تماما. كنت أفكر في ذلك. كما لو أنني كنت أضرب كفاً وأتحسس الجهة الأخرى، بحيث أستطيع أن أقول، إن سألوني، إن في الفيلم هذه الأشياء وتلك. وفعلا كل هذه الأمور موجودة في الفيلم.

مقدمات التكوين السينمائي

قبل عملي في النقد السينمائي في الصحافة اليومية عملت لثلاث سنوات مخرجا وكاتبا للسيناريو لثلاثة أفلام تسجيلية من إنتاج المؤسسة العامة للسينما بدمشق، آخرها فيلم توقف العمل فيه بعد الانتهاء من تصويره لأسباب خارجة عن الإرادة. كما أخرجت وكتبت فيما بعد أثناء عملي في النقد السينمائي في الصحف اللبنانية فيلمين تسجيليين أولهما لصالح قسم السينما التابع للجهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، والثاني لصالح مؤسسة السينما الفلسطينية، كما اشتغلت على تصوير فيلم تسجيلي من واقع الحياة اليومية في بيروت أثناء السنوات الأولى للحرب

الأهلية في لبنان، وهو مشروع فيلم لم أتمكن من إنجازه.

بدأت علاقتي العملية بالسينما منذ سافرت، وكنت أنهيت للتو دراستي الثانوية في إحدى مدارس دمشق، إلى موسكو في صيف عام ١٩٦٤ للدراسة في معهد السينما الحكومي " فغيك". في حينه كانت السينما التي أعرفها هي السينما الروائية وحدها. كان علي أن أخضع لامتحان قبول من أجل الدراسة بالمعهد الذي كان يضم عدة تخصصات في مجال الإخراج: الأفلام الروائية، الأفلام التسجيلية، الأفلام العلمية، وأخيرا، أفلام الرسوم المتحركة.

بعد أن خضعت للامتحان كانت النتيجة مخيبة للأمل بالنسبة لي، فقد جرى قبولي حصرا في فرع الأفلام العلمية، الأمر الذي سبب لي صدمة كبيرة، فقد كانت ميولي أدبية فنية وكذلك دراستي الثانوية كانت في الفرع الأدبي وكانت اهتماماتي و ثقافتي العلمية ضحلة جدا. صمدت في المعهد لبضعة أشهر ثم دبرت أمر نقلي للدراسة في جامعة موسكو حيث تخصصت في السينما التسجيلية التي كان التعرف عليها عبر سنوات الدراسة الخمس بمثابة اكتشاف لنوع سينمائي لاقى قبولا لديّ فشرعت في تعلمه باهتمام شديد.

كانت الكلية التي درست فيها في جامعة موسكو تسمى " كلية الصحافة" وتتضمن تخصصين رئيسيين، مجال التخصص الأول الصحافة المكتوبة ومجال التخصص الثاني هو الإذاعة والتلفزيون والسينما التسجيلية، وهذا قد يعني من حيث المبدأ اعتبار السينما التسجيلية مجالا من مجالات الصحافة، غير أن واقع الحال لم يكن ذلك، فقد توفر لهذه الكلية أساتذة كبار في مجال السينما التسجيلية ممن لم

يتعاملوا معها كفرع من الصحافة بل كنوع سينمائي مميز، ولهذا لم يكن ثمة تناقض بين مسمى التخصص وإدراجه ضمن كلية الصحافة وبين مضمونه كما درّسونا إياه، فقد كان مجرد تناقض شكلي، فالتسمية تحيل إلى وظيفة إعلامية إخبارية أما المضمون فهو يحيل إلى حل فني درامي للقضايا والمواضيع المطروحة في الفيلم التسجيلي يصل بالمادة المعرفية التي توجد في الوثيقة إلى حدود الشعور.

إن نظرة سريعة على البرنامج الدراسي لسنوات الدراسة الخمس تدل على مدى اهتمام الكلية بتدريس السينما التسجيلية، ليس كمادة معزولة عن باقي فروع المعرفة الإنسانية وعن الممارسة الإبداعية في حقل الأدب خاصة، بل بالعلاقة معها، لهذا كان من ضمن المنهاج على مدى خمسة أعوام مواد تبحث في تاريخ ونظريات الأدب العالمي، وفي تاريخ الأدب الروسي، وفي تاريخ السينما، وفي الفلسفة وعلم الجمال، هذا إضافة إلى أن المواد الخاصة بدراسة مادة التلفزيون كانت تدرّس من خلال علاقات الوسيط التلفزيوني بالفنون الأخرى، مثل المسرح والسينما في سعي لمحاولة فهم ما هي الخصائص التي يتمتع بها هذا الوسيط الحديث العهد، في ذلك الوقت، والتي تميزه عن، أو تجمعها مع المسرح والسينما، لا من حيث كونه وسيلة إعلامية، بل تحديدا من حيث كونه وسيلة تعبير فنية.

ما كان يفرق الدراسة في الجامعة عنها في معهد السينما، أن التركيز في الجامعة كان على المعرفة النظرية، في حين كان التركيز في المعهد على النواحي العملية الإجرائية. مع ذلك كان علينا أن نمارس بعض التمارين

العملية أثناء الدراسة الجامعية، وتحديدًا في مجالي التصوير والمونتاج.

كان أحد التمارين التي طلبت منا مدرسة التصوير السينمائي إجرائها في السنة الأولى من الدراسة، يتضمن تصوير شيء واحد بثلاث لقطات، عامة ومتوسطة وقريبة، باستخدام كاميرا سينمائية قياس ١٦ ملم.

هذه المهمة بدت لي سهلة وبسيطة إلى حد السذاجة، غير أنه تبين لي فيما بعد أن القصد من ورائها كان لا يخلو من إفادة وعبرة. بهدف تنفيذ هذا الواجب الدراسي، خرجت أتمشي في شوارع المدينة باحثًا عما أصوره، فعثرت على بكرة خشبية كبيرة مركونة على طرف الشارع، وهي من النوع الذي تلف عليه أسلاك الكهرباء المعدة كي تمتد بين الأعمدة، فقامت بتصوير ثلاث لقطات لها بعد أن أعجبتني شكلها ولم أكن قد رأيت مثلها من قبل. حين عرضت المادة المصورة على أستاذة التصوير علّقت قائلة: أنت أنجزت وظيفة تصوير اللقطات الثلاث، العامة والمتوسطة والقريبة، التكوين بشكل عام سليم، لكن، ألم تستطع أن تعثر على ما هو جميل لتعرضه على الناس بدلًا من هذا المنظر البشع؟ أدركت بعد ذلك أن المهم ليس فقط معرفة أنواع وأحجام اللقطات بل اختيار ما هو جميل أو معبر في المواد الواقعية والإحساس بها.

كانت أستاذة التصوير معروفة أيضًا، إلى جانب كونها مصورة، كمخرجة متميزة في حقل الأفلام التسجيلية. وقد أتاحت لنا فرصة مشاهدة اثنين من أفلامها الحديثة آنذاك. أحد هذه الأفلام كان عن حياة مجموعة عاملات يقطن في مسكن عام تابع للمصنع الذي يعملن فيه. تضمن

الفيلم مشهدا مميزا غير تقليدي في مثل هذه الأجواء، إذ فيما كانت تصور مشهدا لحفل زفاف إحدى العاملات إلى عامل زميل لها في لقطة عامة، لاحظت عيناها من بعيد أثناء إجراء مراسيم الزواج وتحديدا في اللحظة التي كان زوج المستقبل يباشر في إلباس العروس خاتم الزواج، انه عجز عن إدخال الخاتم في إصبعها، فبادرت المصورة/ المخرجة، إلى التقاط هذه اللحظة بلقطة قريبة، ومع أنها نجحت في التقاط اللحظة/ الحدث، إلا أنها لم توقف الكاميرا وظلت تصور في لقطة طويلة قريبة مكبرة جدا المحاولات العديدة الفاشلة من قبل يد العريس لإدخال الخاتم، وهي محاولات لم تنته إلا بقيام العروس بإدخال الخاتم في إصبعها بنفسها تاركة العريس في حالة ارتباك وإحراج شديدين، فهي كمخرجة فنانة وغير تقليدية، أدركت أنها أمام لحظة إنسانية فريدة مميزة تشكل إضافة مؤثرة على حدث عادي.

استعدت هذا المقطع من الفيلم بعد سنوات عندما كنت أشارك كمحاضر في ورشة عمل حول السينما أقيمت لسينمائيين مبتدئين، حيث طلبت من المشاركين أن يصفوا لي كيف سيقومون بتصوير اجتماع عام يلقي فيه أحده المشاركين خطابا من وراء منصة. كانت إجابات الجميع تقليدية و متشابهة تتوزع بين لقطات عامة وقريبة للحضور ولقطات متنوعة للمحاضر، وهي إجابات صحيحة تنطلق من تفكير إعلامي بالدرجة الأولى، في حين أن التفكير السينمائي، خاصة المبدع، يمكن أن يقود إلى ملاحظة وتصوير حالات أخرى قد تحدث أثناء اجتماع من هذا النوع، كأن يلاحظ المصور، مثلا، وجود شاب يقوم بمحاولات حثيثة للفت نظر فتاة بنية مغازلتها متجاهلا بذلك

ما يقوله المحاضر، وهو مشهد قد يمكن استغلاله في الفيلم للتعبير عن موقف سلبي من المحاضر أو من اجتماع من هذا النوع، أو قد يمكن استغلاله حتى في فيلم آخر، كما، من ناحية ثانية، يمكن أن لا تتم الاستفادة منه على الإطلاق، غير أن التنبيه له وتنبيته بواسطة الكاميرا يؤشر على القدرة على الإحساس بأهمية وقيمة اللحظة المتميزة العابرة في الحدث الواقعي من قبل المصور/ المخرج التسجيلي المبدع، مع أن هذه اللحظة المتميزة قد لا تكون من ضمن مهمة التصوير الأولية و ليس لها علاقة مباشرة بالموضوع الذي يجري تصويره.

تضمن الفيلم الثاني الذي عرضته علينا أستاذة التصوير مشهدا أثار عاصفة من التصفيق فور انتهائه. كان موضوع الفيلم يدور حول طبيب جراح سوفيتي شهير. قامت المخرجة/ المصورة، بتسجيل واقعة حديث جرى بين الطبيب والمرضة المساعدة له، وكان الاثنان قد عملا معا في الجبهة أثناء الحرب العالمية الثانية، وكان الحديث بينهما يجري حول ذكرياتهما أثناء الحرب. من حيث المبدأ، لا يتضمن مشهد حديث من هذا النوع أهمية خارج سياق ما يمكن أن يقال أثناء الحديث، وما قد يقال فيه، قد لا يثير فضول المشاهدين، ومشهد حديث من هذا النوع لا يوحي بما يدل على إمكانية استغلاله فنيا، لكن المخرجة تمكنت من أن تجعل منه مشهدا يتضمن قيمة فنية كبيرة وأن تبعث فيه شحنة عاطفية لا بواسطة الحديث بل بواسطة تعبيرية الصورة التي استفادت فيها المخرجة/ المصورة من الفترة الزمنية الطويلة التي استغرقتها عملية بطيئة جرت فيها

متابعة تصوير الفراغ الأبيض اللون لجدار بين شخصين يتبادلان الذكريات الحميمة.

جرى تصوير المشهد على النحو التالي: اختارت المخرجة قاعة كبيرة واسعة لتضع الطبيب والمرضة فيها وأجلستهما حول طاولة اجتماعات مستطيلة شديدة الطول وجعلت الطبيب يتموضع في طرف رأس الطاولة فيما جلست الممرضة في الطرف المقابل، بحيث بدت المسافة الفاصلة بينهما أطول بكثير مما يحتمله حديث ذكريات حميمة. القاعة كانت خالية من أي أثاث باستثناء الطاولة والكرسيين اللذين جلس عليهما الطبيب والمرضة، وفي حين كانت الطاولة والجالسين حولها يبدون في مقدمة الصورة كانت الخلفية عبارة عن حائط أبيض عارٍ إلا من بياضه. كان الطلاب، وهم يشاهدون الفيلم، يتابعون الحديث بلا اهتمام خاص إلى أن جاءت اللحظة التي أثارت التصفيق الجماعي فور انتهاءها، وهي عندما بدأت المصورة من لقطة قريبة جانبية لرأس الطبيب في لحظة كان فيها صامتا يستعيد في داخله ذكريات حزينة من الماضي، وتابعت التصوير في حركة كاميرا استعراضية بطيئة جدا للحائط الأبيض العاري استمرت زمنا طويلا قبل أن تصل على مهل إلى الممرضة في الطرف الآخر التي كانت بدورها تجلس مطرقة الرأس، غارقة، ربما، في ذكرياتها المؤلمة عن ضحايا الحرب.

الاعتراض الوحيد على هذا المشهد جاء من أحد الحضور الذي استهجن أن تقوم المخرجة بعرض لقطة استعراضية طويلة زمنا لحائط أبيض فارغ من أي شيء، واعتبر أنه كان من الواجب اختصارها في مرحلة المونتاج،

غير أن هذا الاعتراض لم يلق استجابة من أي من الحاضرين، بل على العكس من ذلك فقد استهجنه الجميع، وبالطبع فالتصفيق لم يكن موجها لما قيل من كلام بل للطريقة التي جرى فيها تصوير هذا المشهد، والجزء الصامت منه على نحو خاص.

إذن، استفدت إلى حد كبير في علاقتي ومفاهيمي المتعلقة بالسينما التسجيلية من خبرات أساتذتي وعلى رأسهم أستاذي الأهم والأكثر تأثيراً عليّ وهو البروفيسور سيرغي دروباشنكو، الذي كان يعتبر أحد كبار المنظرين في مجال السينما التسجيلية وأحد أساتذة تدريس مادة سيناريو الفيلم التسجيلي، وهو الذي ما كان يفهم السينما التسجيلية إلا باعتبارها فناً مميزاً جعلنا ندرك خصائصه وأفادنا بمشاهدة ودراسة بعض أفضل نماذجها، وهو صاحب الفضل في تجميع تراث المبدع السينمائي التسجيلي العظيم دزيغا فيرتوف النظري وإصداره في كتاب شامل تضمن يومياته ومقالاته و بعض مشاريع أفلامه وأبرزها سيناريو فيلمه الشهير "الرجل ذو الكاميرا السينمائية"، مقدماً لهذا التراث النظري بدراسة تحليلية في حوالى السبعين صفحة. وهو بهذا أتاح لسينمائيي العالم فرصة التعرف على كامل التراث النظري لدزيغا فيرتوف (وقد قمت في العام ١٩٧٥ بترجمة الكتاب إلى اللغة العربية، وللأسف، بدون مقدمة دروباشنكو، حيث صدرت طبعته الأولى في بيروت تحت عنوان "الحقيقة السينمائية والعين السينمائية" كما صدرت طبعته الثانية في عمان في مطلع العام ٢٠١١).

جماليات الوقائع

يكتب الباحث الأستاذ الجامعي التونسي الهادي خليل في دراسته " السينما الوثائقية بين الأيديولوجي والجمالي " المنشورة في العدد السادس من " المجلة "، التي تصدر عن الموقع الالكتروني لقناة " الجزيرة الوثائقية "، فكرة مهمة تتعلق بالجواهر الإبداعية المشتركة بين السينما الروائية والسينما التسجيلية، و هي ما يلي: " لو تَلَفَيْنَا التَّمييز السَّائد والكسول بين الإبداع الروائي والإبداع الوثائقي والذي يفرّق بين الأعمال التابعة من المِخْيَال والأعمال المُقَيَّدَة بنقل الأحداث بصفة موضوعيّة، ولو سعينا لِدَمْج هذه الثنائيّة في إشكالية أشمل، يمكن أن نسمّيها بـ "الصِّيرُورَة الإبداعية"،

لَنَقْطَأَ أَنَّ أَيَّ فِيلِمٍ، مَهْمَا كَانَ جِنْسُهُ، هُوَ شَرِيْطٌ إِبْدَاعِيٌّ فَعَلٌ فِيهِ الْمَخِيَالُ فَعْلُهُ. أَيُّ أَنَّ الْفِيلِمَ، وَعَلَى جَمِيْعِ الْمُسْتَوِيَّاتِ الَّتِي يَتَأَلَّفُ مِنْهَا، فِي وَتِيْرَةِ سَبْكِهِ الْفَنِّيِّ وَفِي رُؤْيِيْتِهِ لِلْوُجُودِ، يَبْقَى إِنْتَاجًا تَخْيِيلِيًّا، فَالْمَرْجِعُ الَّذِي يَحِيلُ عَلَيْهِ وَيَنْطَلِقُ مِنْهُ هُوَ مَزِيْجٌ مُتَشَابِكٌ وَمَعْقَدٌ مِنَ الْإِحَالَاتِ وَالْمَكُونَاتِ الْمُتَفَاعِلَةِ، مِنْهَا الْاِقْتِسَادِيُّ وَالْاجْتِمَاعِيُّ وَالسِّيَاسِيُّ وَمِنْهَا أَيْضًا الْجِنْسِيُّ وَالتَّنَفُّسِيُّ وَالْأَسْطُورِيُّ. فَالْمَخْرَجُ الْوَثَائِقِيُّ الْمَاهِرُ هُوَ الَّذِي يَفْتَحُ الْمَنَافِذَ مُشْرِعَةً لِيَحْتَضِنَ هَذِهِ الْأَبْعَادَ الْمَرْجِعِيَّةَ رَغْمَ تَعَدُّدِهَا وَاخْتِلَافِهَا، وَهُوَ الَّذِي يُحَسِّنُ تَنْزِيلَ هَوَاجِسِهِ التَّيْمِيَّةِ ضَمْنَ هَذِهِ السَّبَاقَاتِ تَنْزِيلًا سَلِسًا حَتَّى يَنْتَظِمَ وَيَنْبَسِطَ عَقْدُ الْفِيلِمِ كُلِّهِ".

يَتَوَفَّرُ فِي تَارِيْخِ السِّيْنِمَا التَّسْجِيلِيَّةِ عِدَدٌ كَبِيرٌ مِنَ الْأَفْلَامِ الْقَصِيْرَةِ وَالطَّوِيلَةِ الَّتِي بَلَغَ فِيْهَا الْإِبْدَاعُ مُسْتَوًى كَبِيرًا، لَكِنْ، وَلِلْأَسَفِ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ كُلِّ الْإِنْجَازَاتِ الَّتِي تَحَقَّقَتْ فِي مَجَالِ التَّعَامُلِ مَعَ السِّيْنِمَا التَّسْجِيلِيَّةِ كَنُوعِ سِيْنِمَائِيٍّ مُتَمَيِّزٍ فِي عِلَاقَتِهِ الْجَذْرِيَّةِ بِصُورِ الْوَاقِعِ وَيَمْتَلِكُ إِمْكَانِيَّاتٍ تَعْبِيرِيَّةَ فَنِيَّةٍ تَعْكُسُ رُؤْيَ صَانِعِ الْفِيلِمِ الْفَنَّانِ، فَلَا يَزَالُ الْكَثِيرُ مِنْ صِنَاعِ الْأَفْلَامِ وَمِنْ الْمَسْئُولِيْنَ عَنْ إِنْتَاجِهَا يَتَعَامَلُونَ مَعَ السِّيْنِمَا التَّسْجِيلِيَّةِ بِاعْتِبَارِهَا "صَحَافَةً سِيْنِمَائِيَّةً"، وَقَدْ تَكَرَّسَتْ هَذِهِ النُّظْرَةُ بِقُوَّةٍ مَعَ تَرَايِدِ الْجَوِّ فِي الزَّمَنِ الْحَالِيِّ إِلَى أَسْلُوبِ السِّيْنِمَا الْمُبَاشِرَةِ الَّتِي كَانَتْ الْمُنَادَاةُ بِهَا فِي سِنَوَاتِ السِّيْنِمَا الْأَوَّلَى طُمُوحًا يَتَطَلَّبُ تَحْقِيقُ ثَوْرَةٍ تَقْنِيَّةٍ تَتَجَاوَزُ الْإِمْكَانِيَّاتِ الْمَحْدُودَةَ لِحَرَكَةِ الْكَامِيرَا وَصُعُوبَةِ التَّسْجِيلِ الْخَارِجِيِّ الْمُتَزَامِنِ لِلصَّوْتِ الْبَشَرِيِّ، فَصَارَتْ مِمَارَسَةٌ شَائِعَةٌ نَتِيْجَةُ تَطَوُّرِ تَقْنِيَّاتِ التَّصْوِيرِ الْحَدِيثَةِ صُورَةً وَصَوْتًا الَّتِي سَهَّلَتْ عَمَلِيَّةَ التَّسْجِيلِ الْمُتَزَامِنِ

للصوت والصورة، وهو ما عكس نفسه في كثير من الحالات على الاعتماد المتزايد على المقابلات لعرض المواضيع وطرح الأفكار، وذلك بدلا من البحث عن مواد الواقع وتصويرها ومن ثم معالجتها مونتاجيا بحثا عن حلول فنية تعبيرية مبتكرة، فطغت المقابلات على الأساليب المتنوعة الكامنة في أساس السينما التسجيلية والتي تنتمي إلى مجال الفن، مما جعل الكثيرين من منتجي هذا النوع من الأفلام ينظرون إلى الأفلام التسجيلية باعتبارها نوعا من صحافة الصور المتحركة، وقد ساهم في تعزيز هذا الأمر انفتاح مجالات جديدة أمام تمويل وتوزيع وعرض الأفلام التسجيلية من خلال محطات البث التلفزيوني الأرضية بداية والفضائية لاحقا، حيث إن الصيغة الإعلامية الصحفية هي الأكثر مناسبة لطبيعة التلفزيون.

بهذا الصدد، أذكر هنا أنه قبل بضع سنوات، وأثناء انعقاد مهرجان سينمائي عربي عرض فيه العديد من الأفلام التسجيلية العربية والأجنبية دار حوار طويل بين بعض المخرجين والنقاد السينمائيين حول الأفلام التسجيلية التي عرضت في المهرجان سواء القصيرة منها أو الطويلة. لم يكن الحوار يتعلق بمستوى جودة تلك الأفلام أو أهمية المواضيع التي تطرقت إليها بقدر ما دار الحوار حول طبيعة ومنهج تلك الأفلام، أو غالبيتها على الأقل، حيث كان ثمة اتفاق في الآراء على أن الأفلام التي عرضت، على اختلاف جنسياتها وجهات إنتاجها وتنوع خبرات مخرجيها وجدية وراهنية المواضيع والقضايا التي تعالجها، كانت في معظمها أقرب إلى التحقيقات التلفزيونية، منها إلى الفن السينمائي عبر نوع الأفلام التسجيلية.

لم تكن هذه هي المرة الأولى التي تقتارب فيها الآراء بين السينمائيين إذ يتحاورون حول ما يعرض في المهرجانات السينمائية من أفلام يجري تصنيفها ضمن خانة الأفلام التسجيلية، فهذا الحوار يتكرر باستمرار، خاصة مع تزايد ارتباط هذه النوعية من الأفلام، وعلى الرغم من أنها تعرض في مهرجانات سينمائية، مع قنوات البث والتوزيع التلفزيونية التي تهتم، بحكم خاصيتها ووظيفتها من ناحية، وطبيعة جمهورها من ناحية ثانية، بالخطاب الإعلامي والمعلوماتي، أكثر مما تهتم بالقيمة الفنية الإبداعية للأفلام التي تقدمها لجمهورها مشاهديها.

الفروقات بين الفيلم التلفزيوني التسجيلي والفيلم السينمائي التسجيلي من الناحية البنائية كثيرة جداً، ويمكن تلخيص بعض أهم هذه الفروقات على النحو التالي: الفيلم التسجيلي التلفزيوني يحتوي على قدر كبير من الثثرة، ولا نقصد بالثثرة هنا كثرة الكلام فقط، بل أيضاً تعدد التفاصيل غير الضرورية وتعدد المواضيع الثانوية بما يؤدي إلى تشتت الموضوع الرئيسي، وذلك مقابل قوة التركيز في الفيلم التسجيلي السينمائي على الموضوع الرئيسي وبناء وإخراج الفيلم على قاعدة ما قل ودل. ثمة فرق جوهري آخر يتعلق باختيارات المواضيع: تلهث الأفلام التلفزيونية وراء الحدث الراهن وتناقش تفصيلاته الآنية ومظاهره الخارجية، فيما تسعى الأفلام التسجيلية السينمائية للانتقال من عرض وتحليل الحدث الخاص إلى استخلاص النتائج التي تفسر الظاهرة العامة بحيث يصبح الحدث مجرد نموذج عنها، أي إن الفيلم التسجيلي السينمائي ينتقل من الخاص إلى العام، وهذه سمة أساسية من سمات العمل الإبداعي الفني.

وبالطبع، فهذه الفروقات التي ذكرناها ترتبط بالأفلام التي يقف وراءها سينمائيون موهوبون، ولا يمكن تعميمها على الأفلام التي يصنعها سينمائيون غير موهبين يفتقرون إلى الرؤية الإبداعية والخلفية الفكرية العميقة.





فيلم " زمن الأخبار "

تتجسد بعض الإشكاليات المرتبطة بالعلاقة ما بين التلفزيون والسينما من حيث انعكاسها على ظروف صنع الأفلام التسجيلية وطبيعتها ونوعيتها، في فيلم تلفزيوني تسجيلي للمخرجة الفلسطينية عزة الحسن له عنوان لا يخلو من دلالة وهو " زمن الأخبار ".

تفتتح عزة الحسن فيلمها بالمشهد التالي: على خلفية شاشة سوداء نسمع صوت حوار هاتفي بين المخرجة ومصور صديق يدعى عبد السلام. تسأله بداية عن أحواله، فيجيبها أن الأحوال صعبة حيث يصور ضمن ظروف خطيرة وقد يصاب بالرصاص. فتطلب منه أن يتخلى عن كل

ذلك لأنها ستمنحه فرصة العمل بهدوء وأمان في فيلم جديد، ولكنه يعتذر منها لأنه مرتبط بالعمل مع وكالة أنباء تلفزيونية يابانية. بعد ذلك نرى المخرجة تطل من نافذة بيتها ونسمع صوتها يخبرنا أن هذا الوضع تكرر مع أكثر من مصور .

هكذا نفهم لماذا ورد اسم المخرجة في عناوين الفيلم أيضا بصفتها مصورة للفيلم سبق اسمها اسم زميل لها ساهم معها في التصوير. وهذا الوضع الذي يلعب فيه المخرج دور المصور، إضافة إلى دوره كمخرج، ممارسة طبيعية شائعة في الأفلام التسجيلية التلفزيونية، ولكنه أمر شاذ في الأفلام السينمائية الروائية ولا يجرؤ عليه إلا المخرجون الذين لهم خبرة كبيرة في التصوير ودراية كافية بتقنياته أو كانوا في الأصل مصورين.

ومن الواضح من المشاهد الافتتاحية للفيلم أنها لم تكن سعيدة بدورها كمصورة ولم تقم به إلا مضطرة إذ لم تجد أمامها خيارا آخر، فهي على الأغلب، تعرف مدى أهمية وجود مصور مستقل للفيلم (هذا على الرغم من احتمال أن يكون المصور الذي عرضت عليه العمل في البداية قد فقد براعته الفنية نتيجة تورطه في تصوير الأخبار)، بما يساعدها على التركيز أكثر على دورها كمخرجة.

نعثر في فيلم " زمن الأخبار " على مثال آخر صارخ: أثناء مشاهدة المخرجة لنشرة الأخبار في إحدى الفضائيات اللبنانية نراقب معها الخبر المصور التالي: اقتحم رجال الأمن اللبنانيين بيتا في أحد المخيمات الفلسطينية بعد ورود شكوى من الجيران حول حركات غريبة في المنزل. وكانت

المفاجأة أن رجال الأمن عثروا في المنزل على رجلين لم يخرجاً منه منذ أربعين عاماً بعد أن حبسهما والدهما في المنزل آنذاك بعد أن عيّرهما أطفال الحي بأنهما لاجئين، وظل الاثنان محبوسين في المنزل طوال الأربعين عاماً، على الرغم من وفاة والدهما، وذلك بانتظار أن يعودا يوماً إلى وطنهما فلسطين.

عرضت المخرجة عزة الحسن هذا الخبر كاملاً في فيلمها و لكن دون أن توظفه بشكل واضح. ظل الخبر خبراً ولم يتحول إلى موضوع أو حكاية.

لكن خبراً مماثلاً عن طفلتين حبسهما والدهما في المنزل لسنوات طوال حماية لهما من العالم الخارجي لوجود إعاقة عندهما لم يمر مرور الكرام بل دخل التاريخ من أوسع أبوابه الفنية عندما تطور من خبر مثير إلى عمل إبداعي سينمائي شعري حتى، حيث صار الموضوع والمادة الأساسية للفيلم السينمائي الإيراني "التفاحة" الذي أخرجه قبل سنوات سينمائية صبية كانت آنذاك في الثامنة عشرة من عمرها، هي سميرة مخملباف، وعرضته بنجاح كبير في مهرجان كان السينمائي الدولي عام ١٩٩٨.

المقارنة بين الحالتين، كما وردتا في الفيلمين، مفيدة جداً لإدراك أفضلية المعالجة السينمائية على المعالجة التلفزيونية للحدث أو الموضوع من الناحية الفنية الإبداعية، ففي حالة الفيلم الثاني الروائي (المصنوع بأسلوبية تسجيلية)، تم تحويل الحدث من خبر إلى حكاية ودراما، أما بالنسبة للفيلم الأول التسجيلي فإن الحدث ظل مجرد خبر عابر.

تفيدنا هذه المقارنة أيضا في استيعاب ذلك الحنين الذي لا ينتهي للسينما عند السينمائيين الذين يتورطون في الأعمال التلفزيونية، التي ينفذونها بواسطة تقنيات الفيديو الرقمي، والتي يعتقدون أنها خطوة تمهيدية أو وسيلة للوصول إلى صنع الأفلام السينمائية، الروائية الطويلة تحديدا، التي هي الغاية، فيكتشفون أن الوسيلة يمكن أن تخدم فلا توصلهم إلى الغاية المرجوة.

مصطفى أبو علي: إشكالية الفني والإعلامي

أود هنا أن أتطرق إلى هذه الإشكالية من خلال فيلمين للمخرج الفلسطيني الراحل الصديق مصطفى أبو علي، لا من حيث هي إشكالية فردية بل من حيث هي إشكالية عامة تتعلق بالفهم السائد للسينما التسجيلية ووظيفتها، من ناحية، ولتوظيف الفيلم التسجيلي لصالح قضية وطنية أو سياسية بما قد يتسبب بنوع من الازدواجية الفصامية في النتيجة النهائية للفيلم، فالإشكالية هنا ليست إشكالية تتعلق بالمخرج بقدر ما تتعلق بالظروف التي تحيط بعمله وتؤثر في توجهاته الفنية. الفيلممان اللذان سيجري التطرق إليهما هنا هما "بالروح والدم" و"ليس لهم وجود" اللذان يشكلان جزءاً من تاريخ السينما الفلسطينية التسجيلية النضالية.

بداية، تجب ملاحظة حقيقة أنه على الرغم من الحجم الكبير للأصداغ العالمية التي رافق ظهور الأفلام التسجيلية الفلسطينية المنتجة من قبل السينمائيين المنضوين ضمن كوادر الفصائل الفلسطينية المسلحة في بداية سبعينيات القرن الماضي إلا أن الاتهامات ظلت توجه لها من قبل النقاد العرب بأنها أفلام تقريرية إخبارية دعائية، تتبع أهميتها من أهمية القضية الفلسطينية وليس من قيمتها السينمائية الفنية، وهي اتهامات لم تخل من التعسف أحيانا كونها عممت وشملت تجارب متنوعة في بوتقة واحدة ولم تبحث في كل منها على حدة عن ما هو مختلف.

وقد استمر النقد إلى أن بدأت مرحلة جديدة في السينما الفلسطينية التسجيلية في بداية الثمانينيات عندما خرج فيلم ميشيل خليفى "صور من ذكريات خصبة" إلى الوجود والذي اعتبره النقاد قفزة نوعية من حيث الموضوع والمعالجة الفنية في مجال السينما الفلسطينية.

السينما الفلسطينية المقصودة بالنقد، إذن، هي الأفلام التسجيلية التي جرى إنتاجها بدءا من العام ١٩٦٩ من قبل المخرجين الذين تعاملوا مع السينما كرافد من روافد المقاومة الفلسطينية، وكانت بدايتها مع فيلم قصير بعنوان "لا للحل السلمي" والذي يحتوي على مجموعة مقابلات مع مقاتلين شبان، وهو كان نتيجة جهد جماعي لمجموعة من السينمائيين العاملين ضمن وحدة التصوير في قسم الإعلام التابع لمنظمة فتح، وكان من بينهم المخرج السينمائي مصطفى أبو علي، الذي سيوصف لاحقا بأنه مؤسس السينما الفلسطينية النضالية.



مصطفى أبو علي

هنا، ومن خلال استعادة تجربة المخرج مصطفى أبو علي في الفيلم الثاني الذي حمل توقيعه كمخرج وهو "بالروح والدم" (١٩٧٠)، أقدم محاولة لإعادة تقويم هذه المرحلة السينمائية من زاوية إشكالية العلاقة بين الفن وبين الوظيفة السياسية والإعلامية للأفلام التسجيلية، خاصة عندما يتراجع الفن لصالح الإعلام والتوجه السياسي الدعائي.

كان مصطفى أبو علي قد درس السينما في أحد المعاهد في العاصمة البريطانية لندن، وكان أيضا متأثرا بأفلام السينمائي الفرنسي الطليعي اليساري الثوري جان لوك غودار التي تتسم بأسلوبية تجريبية، وكان مصطفى أبو علي قد التقى جان لوك غودار ورافقه أثناء زيارته للأردن بهدف إخراج فيلم عن المقاومة الفلسطينية، ولهذا سعى مصطفى أبو علي لأن ينجز فيلمه، وعلى العكس مما قد يوحي به عنوان الفيلم، بأسلوبية تجريبية فنية جمعت ما بين

التسجيلي والروائي، حيث قام، من ضمن محاولات تجريبية أخرى تضمنها الفيلم، بإخراج مشهد تمثيلي على شكل مسرحية أشخاصها من الأطفال يجري تقديمها فوق سطح أحد المباني.

في حينه، لم يلق فيلم "بالروح والدم" التعاطف أو القبول من قبل المسؤولين، ولا يتعلق هذه الموقف السلبي من الفيلم بتقييم جودته من عدمها، بل تحديدا بسبب من أسلوبيته التجريبية، التي تتناقض، من حيث المبدأ مع الفهم السائد للفيلم التسجيلي باعتباره وسيلة سينمائية إعلامية ثورية مباشرة مهمتها خدمة الثورة.

المفارقة هنا أن هذا النوع من الفهم لطبيعة ووظيفة الأفلام التسجيلية لم يكن غائبا عن ذهن وفكر مصطفى أبو علي الذي انطلق في فهمه للسينما الفلسطينية من أنها سينما نضالية بالدرجة الأولى وقبل أن تكون سينما "وثائقية"، والذي رفع، وعلى الرغم من ميله نحو التجريب الفني، شعار "السينما البندقية" والمستعار، على الأغلب، من مقولة لجان لوك غودار حول الكاميرا التي "تطلق ٢٤ لقطة (أو ربما طلقة) في الثانية".

يذكر مصطفى أبو علي في معرض تحليله لتجربته في العمل على فيلمه "بالروح والدم" ما يلي: "استقر الرأي بعد حوار جاد على ضرورة تقديم التحليل السياسي لما حدث، وبعبارة أخرى، تم اختيار أسلوب السينما النضالية بدل السينما الوثائقية. وبهذا أصبح وضع تحليل سياسي للفيلم هو أساس العمل/ وأصبح هذا التحليل هو البديل للسيناريو التقليدي، وتم وضع التحليل السياسي بمشاركة أكبر عدد متوافر من الكوادر الثورية، وأصبحت مهمة الفريق

الفني (ترجمة) هذا التحليل السياسي سينمائيا. ومع سير العمل بقيت الاستشارات متواصلة ومنظمة بين الفريق الفني والكوادر الثورية. واستمر العمل في الاستشارات والمونتاج لمدة أربعة أشهر، أجريت خلالها بعض التجارب حول المونتاج بإيقاعية البطيء و السريع في بعض الفقرات التي كان منها " الفقرة الأولى للفيلم" والتي استخدمت فيها الرسوم لتوضيح المضمون، وأجريت بعض التجارب على إيقاع مونتاج هذه الرسوم وعرضت مونتاج هذه الفقرة بإيقاعها على المشاهدين في المخيم، وتقرر فيما بعد إلغاء الإيقاع السريع، ثم استبدلت فقرة الرسوم فيما بعد واستعضت عنها بمشهد تمثيلي يقوم أطفال بأدائه، وكان السبب هو أن مشهد الأطفال أقرب للواقعية من الرسوم، وأقرب إلى فهم جماهيرنا. وبعد إجراء " الاستفتاء الشعبي" حول الفيلم قررت الوحدة إلغاء الأسلوب الرمزي كلية" (كتاب " فلسطين في السينما _ إعداد وليد شميطة و غي هنيييل. الطبعة الثانية. الهيئة العامة الفلسطينية للكتاب. ٢٠٠٦).

يتضح من هذا النص/ الاعتراف، حجم الإشكالية التي رافقت نشوء سينما تسجيلية جديدة ولدت في حضن ثورة ولذا سعت لأن تكون ثورية المضمون، غير أنها عانت منذ بدايتها من حالة من الازدواجية التي تجسدت في التناقض بين الرغبة في السعي وراء تحقيق الوظيفة الإعلامية السياسية وبين الرغبة في التعبير الفني الأسلوبي، وهي إشكالية سيعاني منها فيلم آخر لمصطفى أبو علي هو فيلم " ليس لهم وجود" (١٩٧٤) الذي اتسم بنزعة تجريبية لا تخفي تأثيرها شكلا بأسلوب غودار.

كان الموضوع الأساس للفيلم التنديد بغارة جوية للطيران الإسرائيلي على مخيم النبطية في العام ١٩٧٤. ينقسم الفيلم إلى مجموعة مقاطع مرتبة بتسلسل حر غير مقيد ببنية سردية متوالية، حيث يتصدر كل مقطع منها عنوان مكتوب على الشاشة لا يدل بالضرورة على مضمونه. نقرأ مثلاً، العنوان التالي كبدية للمقطع الأول "١-1" في حين أن المقطع يعرض لقطات ومشاهد من الحياة اليومية في مخيم النبطية للاجئين الفلسطينيين في جنوب لبنان يصاحبه في لحظة ما تعليق تعريفى بالمخيم، يلي ذلك عنوان "أبو العبد- فدائي" ويليه عنوان "٤-4"، كما تظهر فجأة على الشاشة، في مقطع منفصل، أسماء دول وشعوب تعيش مرحلة نضالية مثل فيتنام وجنوب أفريقيا، موزمبيق، والهندو الحمر، تتكرر فيما بينها كلمة "إبادة" بأحجام مختلفة.



يتضمن المقطع (أو الفصل) الأول مشاهد "ممثلة" لطفلة فلسطينية تكتب رسالة لفدائي ما سترسلها له مع هدية متواضعة. نرى بعد ذلك مشهداً صامتاً للفدائي جالساً في

مخيم للمقاتلين يقرأ الرسالة. في مقطع لاحق يعرض المخرج لقطات من الغارة الإسرائيلية على وقع موسيقى سيمفونية كلاسيكية مبهجة (من المفارقات المتعلقة بهذا المشهد الذي يقوم على حالة التناقض بين صور ضحايا الغارة وصوت الموسيقى الاحتفالي، والذي لم يلتفت إلى أهميته الأسلوبية احد في حينه، إنه جرى بعد تسع سنوات من هذا الفيلم تكرار هذه الصيغة في الفيلم الأمريكي "القيامة الآن" للمخرج فرانسيس فورد كوبولا، حيث صور وقائع غارة أمريكية وحشية على المدنيين الفيتناميين على خلفية موسيقية احتفالية لفاغنر، واعتبر هذا المشهد في الفيلم الأمريكي من إنجازات المخرج الإبداعية).



يقدم مصطفى أبو علي بعد ذلك مشهداً طويلاً جداً لأحد قادة فتح يقرأ في موقع الغارة بياناً حولها لمجموعة من الصحفيين والمراسلين، ليعود قبيل نهاية الفيلم ليقدّم، وإثر مجموعة مقابلات مع سكان المخيم يدلون فيها بشهاداتهم

عن ما حصل ويؤكدون على إصرارهم على الاستمرار في المقاومة، لقطة للفدائي وهو مطرق الرأس في حالة تأمل، ويسبق اللقطة عنوان "9-9" على وقع أغنية لأم كلثوم. في بعض الأحيان يستبدل المخرج بالأحرف الأرقام: "ح-C" أو "ب-b".

بشكل عام يتأرجح الفيلم بين التوثيق والصيغة الإعلامية الإخبارية التي تؤدي واجبها تجاه القضية النضالية و بين محاولة التجريب الشكلي استجابة للرغبة الذاتية في تقديم عمل مختلف، وهو أسلوب لم يعد يلجأ إليه في أفلامه اللاحقة.

كلاسيكيات السينما الصامتة

في كل مرة كان يجري فيها الحوار بين السينمائيين حول الفرق بين الفيلم التسجيلي الذي يكتفي بوظيفته التوثيقية أو الإعلامية والفيلم الذي يهتم بالإبداع الفني، يتم استذكار روائع خالدة من الأفلام التي تنتمي إلى نوع السينما التسجيلية والذي شهد ازدهارا فنيا نوعيا مبكرا منذ عشرينيات القرن العشرين وخلال النصف الأول من القرن ذاته، وتطور عبر مدارس متنوعة تأثرت بالأساليب والمدارس الفنية التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين، وبخاصة، المدرسة التعبيرية والسريالية والمستقبلية، واتسمت بغالبيتها بالبحث التجريبي عن الآفاق التعبيرية الفنية الخاصة بهذا النوع من السينما. بل إن بعض

هذه التجارب لم يهتم بالتعبير عن موضوع محدد بقدر ما اهتم باستكشاف وكشف القدرات الفنية الجمالية والدرامية التي يمكن الحصول عليها من خلال أفلام لا تروي قصة ولا تتعامل مع ممثلين، بل تتحقق من خلال تركيب وتنظيم مواد مسجلة من الواقع مباشرة. ومن المفيد أن نذكر هنا أن العديد من تلك التجارب أجريت في زمن السينما الصامتة مما جعلها تسعى إلى التعبير بواسطة الصور وحدها.



مقصورة الدكتور كاليغاري

ونلاحظ هنا انه في ذلك الوقت كان يحدث الأمر نفسه في السينما الروائية الصامتة التي كانت تلجأ إلى وسائل التعبير الفنية المستفيدة من الحلول المونتاجية للتعويض عن غياب الصوت البشري، أي الحوار المتبادل بين الممثلين الذي يقدم مساهمة فعالة في تطوير السرد الحكائي وفي التعبير المباشر والواضح عن المضامين والأفكار. غير أن السينما التسجيلية كانت، في بحثها عن

حلول بصرية، تواجه مهمة أصعب، فهي تفعل ذلك بدون مساندة من العناصر الرئيسية الموجودة في السينما الروائية، أي تحديدًا، الحكاية التي كان يمكن تتبعها بسهولة، ومساندة من الممثلين الذين كانوا بانفعالاتهم وتعبيرهم الحركي يساهمون في تطوير السرد والتعبير عن المضامين، فالسينما التسجيلية كانت محكومة بأن تكتفي بالتعبير البصري الخالص من خلال الصور المفردة المتنوعة وحدها، سواء أكانت الصورة متجانسة مقارنة الموضوع أم مختلفة.



دراما الوقائع

استوقفني مشهد قصير من فيلم تسجيلي متوسط الطول (٤٥ دقيقة)، مصور في أعماق البحر بعنوان "انطباعات من تحت الماء". الفيلم من إخراج السينمائية الألمانية لينى ريفنشتال التي نالت شهرة عالمية كأفضل مخرجة سينمائية إثر فيلمها الشهير "انتصار الإرادة" (١٩٣٤)، وذلك على الرغم من أن هذه الفيلم أساء لسمعتها من الناحية السياسية لأنه بدا كدعاية تمجد الحزب النازي وزعيمه هتلر. يتكون فيلم "انتصار الإرادة" من مجموعة فصول متلاحقة بعضها ذو قيمة إعلامية دعائية محضة، وبعضها الآخر إنجاز فني، خاصة من حيث

التصوير والمونتاج، أي أنها جمعت في فيلم واحد ما بين التوثيق الدعائي الإعلامي وما بين التعبير الفني الخالص، وهذا الجانب هو ما أدى إلى إعادة الاعتبار لها بعد هزيمة النازية ونبه الباحثين إلى ما فيه من قيم فنية عالية وخصائص أسلوبية مميزة.

ليني ريفنشال سينمائية شاملة متعددة المواهب، فهي مصورة ومونتيرة ومخرجة ومنتجة، وقبل ذلك كانت راقصة محترفة. أخرجت ليني ريفنشال فيلمها "انطباعات من تحت الماء" في العام ٢٠٠٢، وكانت آنذاك قد بلغت من العمر مائة سنة، حيث أنها ولدت في العام ١٩٠٢. كان هذا هو فيلمها الأخير، ولكنه كان الأول بعد انقطاع قارب النصف القرن عن إخراج الأفلام دون التوقف عن العمل في مجالات صنع الأفلام الأخرى. عملت ليني ريفنشال في هذا الفيلم مصورة ومونتيرة ومخرجة وقدمت فيه خلاصة خبرة هائلة في السينما استمرت ما يربو على السبعين عاما.

يصور الفيلم مشاهد من حياة الأسماك في أعماق البحار، وفي حين توجد مئات من أفلام هذا النوع التي غالبا من تصور الصراع بين الأسماك على الوجود انطلاقا من المثل الذي يقول "الأسماك الكبيرة تلتهم الصغيرة"، فإن ما يميز هذا الفيلم، إضافة إلى جمال التصوير، هو أنه يوحى للمشاهدين بعالم فيه الكثير من السلام والوئام بين الحيوانات المتعايشة فيه على اختلاف أنواعها وأحجامها ودرجة خطورتها. فيلم "تحت الماء" لا يهتم بسرد أية معلومات ذات وظيفة توثيقية ولا يستخدم أي تعليق، والفيلم إذ يحول مادته إلى محض تحفة بصرية واستعراض مبهر لا يكتفي بذلك بل يمضي إلى أبعد من ذلك بكثير، باتجاه بناء فكرة عميقة

ذات مضمون إنساني. لا يوجد طوال الفيلم مشاهد أسماك تأكل بعضها بل حيوات تتعايش بسلام وتضفي على الحياة في عمق البحر جمالا خلابا.

يقدم المشهد الذي استوقفني في الفيلم دليلا على إمكانية صنع دراما حقيقية برؤية فنية جمالية من مادة تسجيلية مع استخلاص دلالة فكرية منها. وهذا هو المشهد كما احتفظت به الذاكرة:



في البدء نرى سمكة كبيرة نوعا ما، وهي سمكة بشعة الهيئة، بل ومخيفة تبدو أقرب إلى الوحش، تكمن في مكان ما بين الصخور في أعماق البحر وتفتح فمها على سعته بما قد يوشر على أنها في انتظار أن تبتلع سمكة صغيرة ضالة) وهي احتمالية تدور في رأس المشاهدين

انطلاقاً من خبرة سابقة في مشاهدة أفلام عن حياة الأسماك في الأعماق)، وفعلاً تقترب سمكة صغيرة فائقة الجمال من الفم المفتوح، ونراها تتردد في الدخول، تقترب ثم تبتعد، تسبح حول الفم المفتوح على أسنان حادة من جهة إلى أخرى، مسببة بذلك حالة من الترقب و التوتر لدى المشاهدين. أخيراً تتجرأ السمكة الصغيرة وتتقدم إلى داخل الفم المفتوح، تدخل ثم تخرج ثم تدخل من جديد وتبدو كأنها تنتزه قبل أن تبتعد عن السمكة المخيفة التي أبقت على فمها مفتوحاً ولم تغلقه، و بعد ذلك تمضي السمكة الصغيرة في طريقها آمنة مطمئنة.

فيلم عن حديقة حيوانات

أُستعرض هنا مثالا آخر من فيلم تسجيلي فرنسي شاهده أثناء سنوات الدراسة الجامعية، وبسبب تقادم الزمن على مشاهدتي له لم أعد أتذكر عنوان الفيلم ولا اسم مخرجه، لكني لا أزال أتذكر الفيلم بشكله العام وأتذكر بخاصة تفصيل مشهد نهاية الفيلم الذي يقدم فيه المخرج حلا إبداعيا دراميا يعطي لوقائع عادية دلالة فكرية و سياسية عميقة.

يتحدث الفيلم عن تجربة قامت بها الإدارة المسؤولة عن إحدى حدائق الحيوانات، إذ عمدت إلى تجميع الحيوانات المولودة للتو، وضمها معا في حديقة جديدة

تجري فيها تربية هذه الحيوانات الطفلة على اختلاف أنواعها، فبعضها ينتمي إلى فئة الوحوش وبعضها الآخر ينتمي إلى فئة الحيوانات الأليفة.

قام المخرج الذي جرى تكليفه بإخراج فيلم تسجيلي عن هذه التجربة بمتابعة هذه الحيوانات على مدار أشهر صور خلالها كيف نمت وتطورت العلاقات بين هذه الحيوانات والتي اتسمت بطابع الألفة التي عبرت عن نفسها بالمشاركة في الألعاب بين مختلف الحيوانات.

كنا نحن الطلاب، نتابع مشاهدة الفيلم بمتعة شديدة نظرا لما احتواه من مشاهد طريفة نجح المخرج في التقاطها، وحين قارب الفيلم على الانتهاء حدثت المفاجأة التي حولت المتعة إلى حالة من الانبهار الإيجابي بالتحول الذي طرأ على تركيبة الفيلم وأضفى عليه معنى لم يكن متوقعا على الإطلاق.

لم يكتف المخرج بتحقيق فيلم تسجيلي عن تجربة رائدة مبتكرة جرى تنفيذها في حديقة حيوانات، بل قرر أن يضيف إلى التجربة تجربة أخرى من بنات أفكاره الإبداعية السينمائية، فأدخل إلى مجتمع حيوانات هذه الحديقة حيوانا جديدا: جاء بضفدع وألقاه على الأرض أمام شبل أسد. شاهدنا كيف وقف الضفدع بحجمه الضئيل أمام شبل الأسد الضخم. شاهدنا كيف نشأت حالة من التوتر غير مألوفة عند الشبل وكيف استعد للانقضاض على الضفدع الذي كان قد بادر بالهجوم، إذ قفز قفزة قصيرة نحو الشبل ثم توقف منتظرا. تكرر هذا الوضع عدة مرات أمام عدسة الكاميرا: يقفز الضفدع متقدما خطوة إلى الأمام فيتوتر الشبل ويزداد

تهيؤه للانقضاض على الضفدع، هذا الكائن الغريب الذي اقتحم عالم الحديقة المسالم بدون استئذان.
لا يعرض علينا المخرج كيف انتهى التوتر بين الضفدع ضئيل الحجم وشبل الأسد الشديد الضخامة بالمقارنة مع حجم الضفدع، بل يكتفي بتثبيت الصورة عند اللحظة التي بدا فيها الشبل على وشك الانقضاض على الضفدع الذي بدا بدوره وكأنه يتوثب للهجوم. في هذه اللحظة نسمع صوت المخرج يعلق متسائلاً: هل سيستمر السلام؟



صورة مشابهة

عند هذه اللحظة اكتشفنا أننا لم نكن أمام فيلم عن تجربة جرى تنفيذها داخل حديقة حيوانات بل أمام فيلم عن عالمنا المهدد بالحروب ولأتفه الأسباب، فيلم فيه بلاغة مجسدة بصيغة كناية سينمائية تحول الواقع إلى مجاز دون أن تلغي عنه صفته الواقعية.



مقطع تسجيلي في فيلم روائي

يقال عادة الشيء بالشيء يذكر، وقد ذكرني مثال الفيلم التسجيلي "انطباعات من تحت الماء" بعالم الأسماك الذي يصوره، والفيلم التسجيلي عن حديقة الحيوان، بفيلم قصير آخر يلعب فيه النمل دورا هاما. الفيلم بعنوان "مازن والنملة" (٢٠٠٩)، وهو فيلم روائي قصير (حوالي العشرين دقيقة)، يتضمن مقطعا تسجيليا مركبا بطول خمس دقائق ونصف تقريبا. الفيلم من إخراج السينمائي اللبناني برهان علوية الذي أخرج للسينما مجموعة أفلام روائية وتسجيلية طويلة مهمة، أولها فيلمه الشهير "كفر قاسم" (١٩٧٤)، وكاتب السيناريو الشاعر اللبناني حسن عبدالله، وله مجموعة كتب تعليمية رائعة

موجهة للأطفال، هو في نظري، من أهم الشعراء العرب الكبار المعاصرين) ملحمته الشعرية المعنونة "الدردارة" هي مشروع سيناريو فيلم سينمائي متكامل)، كما أن العديد من قصائده القصيرة تشكل مشاريع لأفلام تسجيلية قصيرة. وقد سبق لي أن نشرت مقالة طويلة حول علاقة شعر حسن عبدالله بالسينما صدرت ضمن كتابي المعنون "عدسات الخيال" (منشورات سلسلة الفن السابع/ وزارة الثقافة السورية)، وأعيد هنا مقطعاً من تلك المقالة: "حسن عبدالله هو شاعر له طريقته الخاصة في الشعر تسمو بنثر الحياة اليومية وبما هو عادي وتحلق فيه في فضاء الشعر والخيال الشعري محدثة في القارئ تأثيراً عميقاً ومسببة له حالة من الدهشة، دهشة اكتشاف ليس فقط ما وراء العادي من غير عادي بل وأيضاً اكتشاف قدرة الكلمات العامية وتراكيب الجمل العادية على أن تتحول على يديه إلى تعابير وصياغات أدبية شعرية رفيعة المستوى تعكس وجهة نظره وتأملاته في الحياة من حوله وفي ما كان يحصل في بلده من أحداث جسام. من هذه الناحية يبدو لي حسن عبدالله) والذي لم استطع يوماً أن أخفي إعجابي أو اهتمامي بطريقته في كتابة الشعر)، السليل المعاصر لتجربة بعض قدامى الشعراء العرب الكبار الذين عكسوا في قصائدهم تجارب الحياة المعقدة وهمومها الجوهرية وأسئلة الإنسان المصيرية في مواجهة القدر، واستخلصوا من خلالها حكماً صاغوها في قوالب شعرية مبسطة اللغة وغنية في تعبيرها البصري.

ما يميز شعر حسن عبدالله من وجهة نظر معاصرة، بالنسبة لي على الأقل، هو سينمائيته. وهذه الناحية بالذات

هي التي تجعلني منحازا له. بدا هذه الانحياز عندما قرأت له
قصيدته الشهيرة المعنونة " قبر حرب " وبخاصة المقطع
الافتتاحي الشعري السينمائي التالي:

" طائر هادئ

في الفضاء الرمادي

آثار خوف

على الرمل

برد

خفيف

تروون ملائكة

تتنزه في الصمت

أجزاء يوم - هو السبب في أغلب الظن - منشورة في

المكان

كأن انفجارا

حدث

وتهدم شخص

بكامله

غاصت الروح في الرمل

وارتفعت

سترة

فارغة "

وقد كان صدور الأعمال الشعرية لحسن عبدالله في

ديوان واحد يحمل عنوان " راعي الضباب " فرصة لإعادة

اكتشاف سينمائية بنية الشعر عنده. كان أول ما وقع نظري

عليه، ويا للصدفة الجميلة بالنسبة لي كسينمائي، قصيدة

قصيرة بعنوان " صورة ":

" شمس صباح السبت الشرسة

كانت قد أحرقت الأزهار

وحولت الأنظار

إلى إسفلت الشارع

حيث ارتسمت

آثار خطى دبابات

عبرت بسرعة نحو الجبل الأجرد ..

واحتلت سنبلة

في كف صبي حافي القدمين

مقدمة المشهد

وبعيدا جدا

وإلى أبعد ما يمكن أن تبلغه لاهثة

أحدث آلات التصوير

تلوح

شجيرة ورد

مع جزء

من ساق

الرجل اليسرى

للشخص المقعد "

فيلم " مازن والنملة " يحكي عن طفل نجيب مجتهد

يتوجه صباحا نحو المدرسة، غير أنه يتأخر عن الموعد ولا

يصل إلا بعد إغلاق البوابة، أما السبب في تأخره، فهو أنه

اضطر لمساعدة نملة في الوصول إلى بيتها، وهذا هو

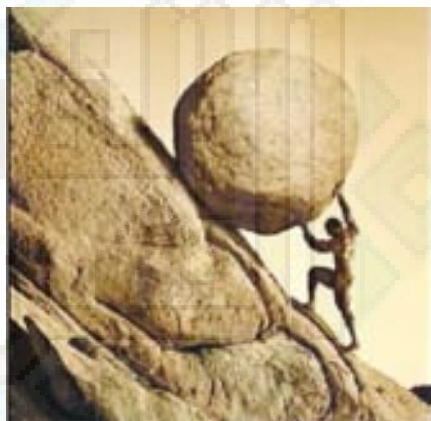
التبرير الذي سيقدمه الطفل للإدارة التي كانت تنوي معاقبته.

ليس الغرض من ذكر الفيلم هنا الحديث عن تطورت أحداث القصة، بل الحديث عن المقطع التسجيلي عن النمل، وهو مقطع تتداخل فيه لقطات لمازن وهو يتأمل جموع النمل التي صادفته في طريقه والمنهمكة بنقل المؤن، قبل أن يتوقف أمام مشهد نملة تحاول أن تتسلق قمة مرتفع ترابي، هو جبل شاهق بالنسبة لها، وهي تحمل حبة قمح حجمها أضعاف حجم النملة: تبدأ النملة في تسلق الجبل، لكنها سرعان ما تهوي إلى الأرض، تعاود النملة المحاولة وتتمكن من الارتقاء مسافة أعلى، غير أنها تهوي من جديد، لا تيأس النملة بل تلتقط حبة القمح للمرة الثالثة ثم تصعد، تصل النملة إلى أعلى القمة تقريبا غير أنها تسقط من عل وتتدحرج إلى الأسفل، وهي ستظل تكرر المحاولة إلى أن يقرر مازن الذي بقي يراقب جهودها البطولية بتعاطف، أن يحملها بنفسه ويوصلها وهي تحمل حبة القمح إلى الحفرة التي تؤدي إلى بيت النمل.



فيلم مازن والنملة

هذا المقطع التسجيلي بالذات، والذي تعجز الكلمات عن وصف ما فيه من عاطفة وتوتر درامي، هو ما اعتبرته الإنجاز الأكثر إبداعا بالنسبة لمخرج الفيلم، وليس ذلك فقط لأنه استطاع ملاحظة وتصوير جهود النملة، بل، على الأغلب، لأنه أدرك بحسه الفني ما وراء هذه الجهود التي تقوم بها النملة المكافحة من دلالة وإمكانية التعميم الفلسفي، خاصة وأن مشهد النملة يذكر بأسطورة سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة القديمة، عقابا له، أن يصعد إلى قمة الجبل وهو يحمل صخرة، ثم ما أن يصل إلى القمة حتى يسقط إلى الأسفل، ويظل يكرر المحاولة إلى ما لا نهاية.



مقطع النملة، برأيي الشخصي، فيلم متكامل بحد ذاته، يبدأ بلقطات عديدة تستغرق حوالي الثلاث دقائق نراقب فيها أسراب النمل في حركتها المحمومة وهي تحمل المؤن وتنقلها نحو مدخل حفرة تقود إلى بيتها، وتصل إلى ذروتها مع مشهد النملة وهي تحاول جاهدة، إنما عبثا، صعود المرتفع الحاد برغم تعرضها المتكرر للسقوط

المتواصل، وينتهي بمساعدة الطفل للنملة في الوصول إلى الحفرة.

ومن المحتمل جدا أن فكرة سيناريو الفيلم الروائي انطلقت من هذا المقطع، فمن المحتمل أن المخرج صور هذا المقطع صدفة لكنه أدرك قيمته، من المحتمل أيضا أنه لم يصور المقطع، بل استعاد المشهد من الذاكرة وبحث في الواقع عن شبيه له، من المحتمل أيضا أن المشهد جاء من ذاكرة كاتب السيناريو وبحث المخرج عن مثيله في أرض الواقع، وكل هذه الاحتمالات تدل على أمر واحد، وهو إمكانية أن يستفيد المخرج التسجيلي من ما في مادة الواقع من غنى تعبيرية وحس عاطفي وقيم جمالية.



فيلم يمحي الحدود بين الحكاية والواقع

ثمة تيار تنامي عبر تاريخ السينما، ظل يسعى ليس فقط للمزج بين الروائي والتسجيلي الوثائقي في السينما بل وبشكل خاص لتقريب شكل الفيلم الروائي من الفيلم التسجيلي بحثا عن مصداقية أكثر لشكل الفيلم. وضمن هذا المسعى قام مخرجون مبدعون بالاستفادة من جماليات الفيلم الروائي من خلال المنهج التسجيلي. فيلم "تحت القصف" (٢٠٠٧)، للمخرج اللبناني فيليب عرقتنجي، ينتمي إلى هذا النوع من السينما بل ويخطو في هذا الطريق خطوات أبعد، فلا يكتفي مخرجه بتقريب فيلمه الروائي من الفيلم التسجيلي، بل يصنع من الرواية وثيقة ويحوّل الحكاية المتخيلة إلى تاريخ سينمائي لواقع معاش، مطورا بذلك ما

أنجزته أولى أفلام الواقعية الجديدة في إيطاليا مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية.

بالنسبة لي شخصيا، كان فيلم "تحت القصف" مفاجأة جميلة. قبيل عرض الفيلم في أحد المهرجانات استمعت لمخرجه وهو يقول أثناء تقديمه للفيلم إن "الفيلم صنع على عجل". وبعد مشاهدتي للفيلم تأكدت من صحة كلامه، لكن هذه العجلة لم تكن نتيجتها سلبية بل على العكس إذ إن العجلة في تصوير الفيلم كانت سبب الإنجاز الدرامي الفني الذي تحقق فيه، حسب ما بدا لي، حيث أن الأسلوبية التي قام عليها الفيلم تعتمد على الارتجال المتزامن للمشهد التمثيلي مع توفر حدث واقعي يحصل في تلك اللحظة، بحيث يجري تصوير الحدث المصممة فكرته مسبقا من قبل المخرج أثناء جريان الحدث الواقعي الذي أدخل المخرج قصته فيه، فالارتجال هنا يجري بالتوافق مع ما يستجد في الحدث الواقعي زمانا ومكانا.

حكاية الفيلم بسيطة: امرأة تعود من الخارج إلى جنوب لبنان للبحث عن طفلها الذي تركته برعاية أختها الصغيرة، فتتفق مع سائق سيارة أجرة على إيصالها إلى الجنوب المدمر، حيث يبحث الاثنان معا عن الأخت والابن الطفل طوال أحداث الفيلم وعلى مدى ثلاثة أيام، حيث يبدأ الفيلم من اليوم الأول الذي تلا انسحاب القوات الإسرائيلية الغازية من جنوب لبنان. وخلال هذه الرحلة المليئة بالمعاناة والمخاطر تقع أحداث مؤثرة عاطفيا وتتبدل وتتطور علاقات إنسانية بين بطلي الفيلم ونتعرف على أجواء الجنوب ومعاناة سكان الجنوب، وثمة إضافة إلى ذلك ما يمكن اعتباره وجهات نظر في قضايا وطنية، ومنها،

على سبيل المثال، الأزمة الأخلاقية والوجودية التي يعاني منها أولئك الذين كانوا في جيش الجنرال العميل لحد، ما أجبرهم تاليا على العيش لاجئين في إسرائيل بعد هزيمتها في جنوب لبنان.

كيف توصل المخرج إلى إنجاز ذلك الأسلوب؟ إنه يضع ممثليه في أماكن أحداث حقيقية ويحركهم ضمن أحداث حقيقية جارية آنية، أحداث لم يصممها ويرتبها بنفسه بل صمم وأدار ممثليه ضمنها في اللحظة ذاتها، وفي هذا الكثير من الصعوبة والجدة والارتجال الخلاق. أكتفي هنا بمثالين نموذجيين: يصور المخرج لحظة وصول طلائع القوات الفرنسية إلى الجنوب اللبناني ثم يدفع بطلي فيلمه بين المحتشدين لمشاهدة الحدث حيث أنهما، حسب نص الحكاية، يتوقعان العثور على مصور فرنسي افترضا انه سيجيء لتصوير الحدث بعدما قيل لهما أن ثمة مصور فرنسي أنقذ الطفل واصطحبه إلى مكان ما.



تحت القصف

مثال آخر: يصور المخرج بطلي الفيلم وسط أهالي الجنوب وهم حقيقة يحفرون القبور الجماعية بحثا عن جثامين مفقودهم، وتختلط وتمتزج مأساة بطلة الفيلم المتخيلة (الممثلة) مع مأساة الأهالي الحقيقيين، حيث إن الممثلة بطلة الفيلم أيضا ووفقا للحكاية، تريد أن تعثر على جثة أختها التي أبلغوها أنها ماتت تحت القصف ودفنت في مقبرة جماعية. وكل هذا حقيقي و مؤثر ومؤلم حقا. في النتيجة نحن أمام فيلم يمحو الحدود بين السينما والواقع.

الفيلم اللبناني "بدي شوف"

تتشابه تجربة الفيلم اللبناني "بدي شوف" (٢٠١٠)، للمخرجين خليل جريح وجوانا حجي توما نوعا ما مع تجربة الفيلم اللبناني أيضا "تحت القصف" من حيث تقديمه لجولة شخوصه في الجنوب اللبناني الذي تعرض للقصف المدمر نتيجة العدوان الإسرائيلي في العام ٢٠٠٦، وفي حين أن الفيلم الأول يتضمن حكاية مؤثرة حول أم تبحث عن ابنها وعن أختها الصغرى، فإن الفيلم الثاني الذي قامت ببطولته الممثلة الفرنسية كاترين دونوف لا يتضمن أية حكاية بل يتابع الكاميرا وهي ترافق الممثلة التي جاءت من فرنسا إلى لبنان بهدف الإطلاع على الدمار الحاصل. تشكل الجولة التي تقوم بها الممثلة الفرنسية بمرافقة المخرج

والمخرجة) هما زوج وزوجة أيضا)، مادة وثائقية عن المدن والقرى والطرق المدمرة لكن ارتباطها بالعنصر التمثيلي) (ولا أقول السردى)، ودون أن يكون هذا الارتباط جزءا من بنية حكاية درامية تتسبب في جعل مادة الفيلم جافة وغير مؤثرة عاطفيا، مع ذلك يشتمل الربع الأخير من الفيلم على مشهد يستمر بضع دقائق يمكن اعتباره فيلما تسجيليا قصيرا ومتكاملا ذا قيمة تعبيرية فنية درامية عالية. يصور المخرجان منطقة تقع على شاطئ البحر جنوب بيروت يجري فيها تجميع ركام الأبنية ومحتوياتها من منازل صغيرة وعمارات كبيرة، المدمرة نتيجة القصف الإسرائيلي الوحشي. وتستعرض الكاميرا في لقطات بانارامية طويلة الرافعات والحفارات وهي تمارس وظيفتها في تجميع ونقل الركام وذلك على خلفية موسيقى هي عبارة عن صوت متواصل لالة واحدة يوحى بالانحيب. يترافق ذلك مع نص تعليق شعري مناسب يجعل من المشهد نوعا من المراثية الصادقة لحياة جرى تدميرها.



بدي شوف

دراما السلوك البشري (نموذج فيلم من كوبا)

السينما التسجيلية في جوهرها الحقيقي فن يحتوي على إمكانية تركيب علاقات درامية عميقة التأثير وبخاصة عندما لا تكتفي السينما التسجيلية بالأحداث الكبيرة، بل تقتنص أدق التفاصيل اليومية، العامة والخاصة، المتعلقة بحياة البشر، والتي يمكن لعنسة الكاميرا السينمائية أن تستوعبها وأن تعبّر عنها. تستند السينما التسجيلية في قدرتها على تركيب وتوليف العلاقات الدرامية ليس فقط إلى العلاقات بين الصور بل وأيضا بين الصور والأصوات، فالعلاقات الدرامية، أي علاقات الصراع والتباين والتفاعل المتبادل ما بين الأضداد، ليست حكرا على السينما الروائية،

بل هي إمكانية سينمائية عامة تستفيد منها السينما الروائية كما تستفيد منها السينما التسجيلية. وفي حين أن البنية الدرامية في السينما الروائية تتكون من خلال، وبالعلاقة مع، تطورات القصة وتحولات العلاقات بين الأشخاص، فإنها في السينما التسجيلية تتكون من خلال وبواسطة مادة الواقع نفسها تبعا لما يريد صانع الفيلم التعبير عنه، ثم إن السينما التسجيلية التي تقوم على العكس المباشر لصور الواقع تستطيع أن تلاحظ وتلتقط الدراما الكامنة في مادة الواقع، في الحدث الواقعي الذي يجري تصويره وفي الظاهرة الواقعية التي تتابعها، وأخيرا، في التصرف والسلوك البشري اليومي والعادي.

مع تزايد اهتمام الفضائيات العالمية بعرض الأفلام التسجيلية بدأ هذا النوع من السينما يتكشف عن غنى وتنوع في الأساليب بما يضيف إلى خاصيته المعرفية خاصية فنية درامية إبداعية تجعل الحدود بين السينما التسجيلية والسينما الروائية تضحل أو تتداخل فيما بينها.

يمثل الفيلم الكوبي الطويل "سكان هافانا" (ملاحظة: الترجمة الحرفية لعنوان الفيلم (Habana suite) هي "جناح هافانا" غير أنني وجدت، استنادا إلى مادة و موضوع الفيلم ترجمتها على النحو الوارد في المقال)، للمخرج فيرناندو بيريز، أحد نماذج السينما التسجيلية الإبداعية المعاصرة. يسرد الفيلم سيرة يوم واحد من حياة ثلاث عشرة شخصية إنسانية مختلفة الجنس والعمر والمهنة مستعينا بوسائل بصرية وسمعية طبيعية) فقط مؤثرات وموسيقى بدون أي حوار أو تعليق صوتي)، مع كتابة اسم وعمر كل شخصية عند أول ظهور لها في الفيلم و كتابة في نهاية

الفيلم توضح الوضع الخاص بكل شخصية. يتتبع المخرج التفاصيل اليومية لمسيرة كل من شخوص فيلمه بدءاً من ساعات الصباح الأولى مروراً بالانشغالات اليومية وممارسة الأعمال ذات العلاقة بالمهنة وصولاً إلى ساعات الليل التي نكتشف من خلالها الجانب الآخر لكل شخصية، فعامل سكة الحديد مثلاً، يتكشف عن عازف موسيقي يعزف مع إحدى الفرق في الليل، والأمر نفسه يحدث مع العديد من شخصيات الفيلم الرئيسية التي نجح المخرج في تقديمها كشخصيات غنية مبدعة متعددة الأبعاد.

استفاد المخرج من المنهج الروائي لتحقيق فيلمه التسجيلي هذا، خاصة من حيث اللجوء إلى ترتيب وقائع سير الأحداث من أجل التصوير لكن بدون الإخلال بحقيقة أو مصداقية الحدث، أي أن شخوص الفيلم كانوا يمارسون أفعالهم اليومية العادية، عن طريق إعادة تمثيل، أو بالأحرى، إعادة عيش حياتهم اليومية، ولكن، بالترتيب مع المخرج كي يتمكن من تصويرهم.

بعد مشاهدتي لهذا الفيلم صدف أن عثرت في كتاب "أغان تعلمتها من أمي" وهو سيرة ذاتية للممثل السينمائي مارلون براندو، صدرت مترجمة للعربية من منشورات سلسلة "الفن السابع" التي تصدر عن المؤسسة العامة للسينما بدمشق، على نص يضيفي محتواه الكثير من المصداقية على سيرة أشخاص الفيلم من حيث التشابه ما بين سيرة النهار وسيرة الليل، حيث النهار للعمل وطلب الرزق، أما الليل فهو للراحة والمتعة التي تتحقق بواسطة الموسيقى والرقص، إذ يقول مارلون براندو أنه في العام ١٩٥٦ قام بزيارة إلى جزيرة بالي والتي يصفها بأنها كانت لا تزال

تحمل براءة حلوة، ويكتب براندو ما يلي: "التقيت بحرفيين وفنانين يعملون اليوم كله في حقول الأرز، ثم يعودون إلى المنزل ويسبحون في النهر ثم يدرسون الرقص أو يعملون بحنان على أعمالهم الفنية" (أذكر بهذه المناسبة حواراً حول التجربة الاشتراكية، كنت حاضراً أثناءه، جري في موسكو بين شاب كوبي وآخر من إحدى دول أفريقيا، حيث سأل الأفريقي عن معنى الشعار الذي كان يتداوله الروس في بداية الثورة الاشتراكية والذي يعرف الاشتراكية على أنها: "كهربة البلاد زائداً سلطة المجالس"، فكان جواب الشاب الكوبي كما يلي: عندنا في كوبا نضيف إلى هذا التعريف كلمة "الرقص").

أشخاص الفيلم كما يقدمهم المخرج فقراء، غير أنهم فقراء مبدعون، وهم بمجموعهم يعكسون صورة حياة وصادقة عن وضع كوبا كدولة فقيرة ومحاصرة اقتصادياً، ولكونها محاصرة اقتصادياً، فهي مضطرة للاعتماد على نفسها عن طريق ابتكار حلول جديدة ذاتية لمشاكل العيش اليومية، فهي بالتالي دولة فقيرة إنما دولة مبدعة.

لا يقدم المخرج كل شخصية على حدة، بل بالتداخل حيث ينتقل بلا مقدمات من شخصية لأخرى ومن لقطة لأخرى بدون تواصل سردي، وبهذه الطريقة يتمكن بناء الفيلم من إبقاء المتفرج، الذي جعله المخرج يهتم ويتعاطف مع كل شخصية، في حالة من الترقب لما سيحدث لاحقاً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يساعده هذا على أن يضيف إلى سيرة الشخصيات سيرة المدينة بحد ذاتها بكافة مجالاتها وكافة أجوائها. وهذا الجانب المتعلق بتقديم المدينة من حيث جوانبها المتعددة ذكرني بالفيلم الكلاسيكي الألماني

من زمن السينما الصامتة" برلين سيمفونية المدينة الكبيرة"، مع فارق أسلوبى أساسى وهو أن فيلم "برلين سيمفونية المدينة الكبيرة" مبنى وفق تتابع سردي محكم، فيما يعتمد فيلم "سكان هافانا" على تفتيت الحدث وعرضه على مراحل بواسطة التنقل الحر، ولكن غير العشوائى، بين اللقطات والمشاهد والشخصيات، وفي حين لا يتعامل فيلم "برلين سيمفونية المدينة الكبيرة" مع شخصيات مفردة محددة بقدر ما يتعامل مع مجموعات ومجاميع تعبر عن حالة عامة، فإن فيلم "سكان هافانا" يعرف المشاهدين على شخصيات محددة إنما يمكن من خلالها الوصول إلى نوع من التعميم. ثمة جانب مهم أيضا في تجربة تعامل الفيلم مع شخصياته، فهو ينجح، وإن بطريقة غير مباشرة، في سرد قصص تتعلق بشخصياته، وهو يسرد هذه القصص بواسطة وقائع عادية من الحياة اليومية ليجعل من هذه الوقائع العادية مثيرة للفضول ويضفي على الشخصيات أهمية خاصة.

هذا النوع من التعامل مع الشخصيات بما يسبب التعاطف معها هو ما نورد هنا أحد الأمثلة عليه من خلال تتبع المسيرة اليومية لأحدى الشخصيات الرئيسة في الفيلم، وهي امرأة عجوز نراها في لقطات كثيرة ممتدة على طول الفيلم داخل المنزل وهي تقوم بتحميمص الفستق على مهل منها، لنكتشف في النهاية أنها تبيع الفستق المحمص للمارة في السوق، كي تعيل نفسها وتعيل زوجها شبه العاجز.

من الإنجازات التي تحققت في الفيلم أيضا نجاح المخرج في إضفاء معنى عميق لأحداث أو تصرفات قد تبدو تافهة أو غير مهمة للوهلة الأولى. من نماذج ذلك، على سبيل المثال، متابعة المخرج لأحد شخصيات الفيلم

وهو شاب نراه وهو يقود دراجته من شارع إلى شارع
قاطعاً مسافة طويلة، معلقاً في مقدمة مقودها حذاءً نسائياً،
سيسلمه فيما بعد إلى رجل في خريف عمره يعمل إسكافيا
للأحذية، ثم نراه يعود في وقت لاحقاً لاستلام الحذاء لنراقب
في المشاهد الأخيرة من الفيلم، الشاب وهو يقدم الحذاء بكل
رقة لزوجته لترتيبه كي يذهباً معها لقضاء سهرة جميلة.
ويمكن أن نضيف أيضاً مشهد الزوج الأرملة وهو يشتري
باقة من الزهور من بائعة في الطريق، وبعد زمن طويل
نراه في لقطات أخرى يقود دراجته في الشوارع، أخيراً نراه
وهو يضع باقة الزهور فوق قبر زوجته، هكذا تكتسب
رحلته في شوارع المدينة بواسطة الدراجة الهوائية بعداً
دلالياً يعكس عاطفة نبيلة تجاه زوجة رحلت عن الدنيا، ولم
تجعله مشاغل الحياة اليومية، على كثرتها وتنوعها، ينحياها
عن ذاكرته.



سكان هافانا

المادة البصرية في الفيلم أكثر من أن تحصى
والمواضيع متنوعة ومتعددة يتم التطرق إليها باختصار
معبر، ولا يمكن الإحاطة بالفيلم وإيفائه حقه إلا عبر دراسة
مستفيضة مطولة، وما ذكرته هنا من تفاصيل هي مجرد
عينات.

وصف هذا الفيلم الذي حاز على خمس عشرة جائزة
دولية، من قبل العديد من المعلقين بالقصيدة السينمائية.



"فاشية عادية"- دراما المواد الأرشيفية

يعتبر الفيلم التسجيلي السوفييتي الطويل "فاشية عادية" (١٩٦٥)، للمخرج ميخائيل روم، تجربة رائدة في مجال صنع فيلم تسجيلي طويل يعتمد بالأساس على مواد أرشيفية واستخدامها لغرض غير الغرض الذي صورت من أجله، حيث استخدم المخرج ذات المواد الأرشيفية السينمائية التي جرى تصويرها من أجل الدعاية لزعيم الحزب النازي أدولف هتلر ولتمجيد غزو الجيش الألماني لأوروبا من قبل قسم السينما في الإعلام النازي ومن الأرشيف السينمائي الشخصي لهتلر، كي يفضح الفظاعات والجرائم التي ارتكبتها الحزب والجيش النازيين. لتحقيق هذا شاهد المخرج

عشرات الآلاف من الأمتار من تلك الأشرطة الدعائية للنازية، واختار منها ما بدا له مناسباً لتحقيق هدفه، ثم قام بترتيب اللقطات والمشاهد المختارة حسب مجموعات متقاربة في الموضوع يبلغ عددها مائة وخمسين موضوعاً، وعلى سبيل المثال، فقد اختار عدداً كبيراً من اللقطات المتشابهة التي يظهر فيها القادة النازيون وهم يقفون أمام الكاميرا وقفة استعراضية يقلدون فيها نفس وقفة زعيمهم هتلر، أو لقطات لخطابات هتلر، أو الاستعراضات العسكرية، وغير ذلك من مواضيع، وقد عرض المخرج مواضيع فيلمه مرفقة بتعليق بصوته، فيه الكثير من السخرية.

ما يهمننا هنا من الإشارة إلى هذا الفيلم ليس عرضه ومحاولة تحليله ككل، بل تحديداً، وصف المشاهد الافتتاحية من الفيلم، والتي تضمنت حلاً مونتاجياً، فنياً ودرامياً، هو من صميم الإبداع السينمائي، وهو حل صرح المخرج بشأنه بأنه استمدّه من نظرية المخرج سيرغي ايزنشتاين حول مونتاج "الأتراكسيون" (التشويق) المستخدم في السينما الروائية، إذ لجأ المخرج ميخائيل روم إلى تصوير مشاهد مشابهة متنوعة يجمعها كلها تعليق ساخر إنما يمجّد القيم الإنسانية النبيلة، ويبدأها بلقطات من الحياة المعاصرة، جرى التقاطها بواسطة الكاميرا المخفية، ترصد حركات الناس في الشوارع والساحات العامة في موسكو وصوفيا وعواصم أخرى وتتداخل هذه اللقطات مع رسومات أطفال ومع مشاهد أطفال يرسمون، وكانت هذه المشاهد تعرض بالتزامن مع التعليق الساخر الذي اعتمده المخرج وسيلة أساسية للسرد وطرح الأفكار. يصور المخرج مجموعة

لقطات متشابهة المضمون تظهر في كل واحدة منها فتاة تقف مقابل حبيبها فيما تمد يدها لتصلح وضع سترته في حين نسمع التعليق الذي يحكي عن تصرفات المحبين المتشابهة، يصور المخرج مجموعة لقطات تراقب الطلاب والطالبات في حالة انتظار نتائج الامتحان، ثم يصور فرحة ناجحين في الامتحان ويعرض ذلك على وقع التعليق الساخر، يصور المخرج لقطات للأطفال وهم يرسمون، ونسمع تعليقا على لسان طفل يقول أن "أمي أجمل الأمهات" ويتلو ذلك عرض لمجموعة من رسومات أطفال صوروا فيها أمهات لم تنجح براءة الطفولة في جعل أشكالهن جميلة. يختم المخرج هذا الفصل الافتتاحي من الفيلم بصور لأطفال يمشون في الشارع في موسكو وفي برلين ومدن أخرى مكررا التعليق الساخر الذي يؤكد فيه أن كل طفل يعتبر أن أمه أجمل الأمهات. يختم المخرج هذا الفصل بلقطة معاصرة لأم تحمل طفلها وتعانقه فيما هي واقفة. بعد هذه اللقطة ينتقل المخرج بطريقة القطع الحاد ليعرض لقطة شبيهة، إنما مأخوذة من الأرشيف النازي تظهر فيها أم تحتضن طفلها فيما يستعد جندي نازي لإطلاق النار عليهما من الخلف ونسمع في هذه اللحظة صوت انطلاق الرصاصة.

يفسر في إحدى محاضراته سبب استخدام مشاهد من الحياة الطبيعية المعاصرة ورسومات أطفال عادية، مصحوبة بتعليق ساخر في بداية فيلم يتحدث أساسا عن فضائع الفاشية، على النحو التالي:

" لا تتسوا أن عنوان "فاشية عادية" يحدد مسبقا مزاج الناس الذين جاءوا إلى صالة السينما. إن الدعاية

عندنا ستعتني بأن تعرض من خلال الصور أكبر عدد ممكن من الأعمال الوحشية، وستعمل بالتأكيد على أن يحتوي الملف على صور نسر ذي مخلب مليء بالدم، أو على صورة جمجمة ترتدي خوذة فاشية- كل هذا سوف يكون. ينتظر الناس بماذا سنبداً. ونحن نبدأ من قط يضحك على الشاشة، رسمه، بالمناسبة، حفيدي. عندما سألته لماذا يضحك القط، أجاب: لأنه التهم فأراً"

ويضيف لاحقاً أن المتفرج "سيقبل بسرور القط المرح، العشاق، الطلاب، رسمة" أمي هي الأجمل". كان ذلك بمثابة مفاجأة تامة، أجبرت المتفرج على أن ينسى أنه جاء لمشاهد فيلم عن الفاشية العادية".



ملصق فاشية عادية

ويضيف لاحقاً: "لهذا عندما تلعلع الرصاصة وتظهر فجأة على الشاشة صورة الأم مع الطفل (جندي فاشي يطلق الرصاص على أم تحضن طفلها)، فإن القاعة، كقاعدة، تتأوه. بعد ذلك أعرض مرة أخرى فتاة رائعة، فيهدأ المتفرج: ربما، لن يكون؟ كلا، سيكون. إنه زمن قصير. مجرد عشر أو اثنتي عشر ثانية، خمس عشرة لقطة قصيرة، ثم يسود القاعة سكون ميت. أحاول بعد ذلك أن أهدئ المتفرج. أن أقول، إن هذا جزء من الماضي" (النص مقتبس من كتاب "أحاديث حول الإخراج السينمائي" تأليف ميخائيل روم، ترجمة عدنان مدانات، الطبعة الثانية- ٢٠٠٧، من منشورات دار مجدلاوي في عمان- ص ٢٩٦).



مقارنة بين ثلاثة أفلام

أود هنا أن أورد كمثال إضافي على الإمكانيات التعبيرية الكامنة في صلب المادة الوثائقية مقارنة بين ثلاثة أفلام تسجيلية. أبدا بفيلم قصير هو عبارة عن لقطة واحدة طولها أقل من دقيقة، هي في حقيقتها فيلم تسجيلي قصير صامت حققه الأخوان لوميير من ضمن الأفلام الأولى التي صنعها، وهو فيلم، كما سنرى، أكثر أهمية بكثير، من حيث موضوعه، من بقية أفلام الأخوين لوميير الأولى (١٨٩٥)، التي نالت شهرتها لكونها العرض العالمي الأول للصور المتحركة مثل فيلم "وصول القطار إلى المحطة" و فيلم "خروج العمال من المصنع" وفيلم "إفطار الطفل"، لأن تلك

الأفلام كانت مجرد تسجيل لزمن حدث عادي عابر، أي إنها مجرد لقطات لا تقول إلا ما تُظهر ولا توحى بغير ما تسجل، في حين إن الفيلم موضوع المثال يتجاوز كونه مجرد لقطة ليسجل حالة إنسانية مشبعة بالعاطفة.

صور الأخوان لوميير لقطة/ فيلما، نرى فيها الأم وهي تسير حانية الظهر وراء الطفلة التي تعلمت، على الأغلب/ المشي لتوها، وذلك لتحميها إن سقطت على الأرض فيما هي تندفع مسرعة وبدون تفكير إلى الأمام. في مقدمة الكادر ثمة شيء ما على الأرض، ومن المحتمل أن الطفلة تسعى للحصول عليه. اللقطة مأخوذة من بعيد حيث تقترب فيها الطفلة باتجاه الكاميرا وهي تهرول عبر الممر الذي ينتهي بحافة حادة يوجد تحتها امتداد طريق، لو وقعت الطفلة عندها لأصابها الأذى، لكنها طفلة بريئة لا تعي ذلك فتتابع الهرولة بتهور في حين تتبعتها الأم ولكن دون أن توقفها. تثير هذه اللقطة أكثر من سؤال، فهل الأم قلقة أم هي فرحة وهي ترى طفلتها تمشي، وهل ستقع الطفلة وتصاب بأذى أم ستلتقطها الأم في اللحظة الأخيرة وتنقذها؟



من فيلم الأخوين لوميير

هكذا نلاحظ أن هذه اللقطة/ الفيلم تتضمن في داخلها الكثير من عناصر الدراما، ففيها الإثارة والترقب والتشويق والمخاطرة والإنقاذ في اللحظة الأخيرة، إضافة إلى الفرجة الممتعة.

من المؤكد أن الأخوين لومبير لم يكونا يدركان في ذلك الحين أنهما يتعاملان مع فن جديد سيتم التعريف بهما فيما بعد على أنهما رائداه، وكان جلّ همهما هو تقديم صور متحركة من الواقع لا أكثر ولا أقل، صور متحركة هي نتاج اختراع تقني تمكنا من إنجازه و الإستفادة منه، ومن المؤكد أنهما تعاملتا مع اللقطة التي وردت أعلاه كمثال مثلما تعاملتا مع بقية اللقطات الأخرى، أي مجرد تسجيل بالصور المتحركة لواقعة حياتية بسيطة، ولم يدركا في حينه، أو بالأحرى لم يكن بإمكانهما إدراك ما يمكن أن يكون فيها من نواة سردية ودرامية ناهيك عن قيمة فنية جمالية، وهذه النواة وهذه القيمة هي ما بات يدركها ويستخدمها أجيال لاحقة من سينمائيين نشأوا في حقبات لاحقة من تطور السينما واكتشاف العديد من وسائلها التعبيرية، منذ عشرينيات القرن الماضي وحتى أيامنا الحالية.

بالرغم من ذلك لا تزال ممارسة إنتاج الأفلام التسجيلية في أحيان كثيرة تعجز عن اكتشاف تلك النواة السردية والقيمة الجمالية المتوفرة في الوقائع البسيطة التي تتحول إلى موضوع للتصوير، وكنموذج عن هذا العجز أشير هنا إلى فيلم تسجيلي طويل حديث (إنتاج عام ٢٠١٠)، عثرت فيه مؤخرا على لقطة شبيهة لهذه التي صورها الأخوان لومبير، وهو فيلم مدته خمس وسبعون دقيقة

عنوانه " أطفال " من إخراج الفرنسي توماس بالميس. يتتبع الفيلم حياة أربعة أطفال من مختلف بقاع الأرض- منغوليا، ناميبيا، سان فرانسيسكو و طوكيو، بدءا بلحظة الولادة وحتى بلوغهم العام أو أكثر قليلا، إذ صاروا يحبون على الأرض أو هم بدأوا للتو يمتلكون القدرة على المشي. لا يعرض الفيلم حياة أولئك الأطفال الأربعة بتقسيمه إلى أربعة مقاطع متتالية، بل يلجأ إلى التداخل فيما بين اللقطات، وهو نوع من العرض يستفيد من حيث المبدأ من إمكانيات المونتاج، لكنه هنا يضعف البنية السردية، خاصة عندما يقطع استمرارية اللقطة المصورة في منغوليا، مثلا، لينتقل فورا إلى لقطة مصورة في سان فرانسيسكو أو ناميبيا، بدون أن يتسبب هذا الوصل المونتاجي، ولا أقول الربط، في إضافة فكرة أو دلالة ما.



أطفال

من بين اللقطات الموجودة في الفيلم لقطة لأم تتابع طفلها في أولى خطواته. اللقطة مصورة من نفس زاوية لقطة الأخوين لومير. الأم التي تمشي بهدوء واطمئنان

وراء الطفل الذي يسير أمامها حيث يقتربان من الكاميرا مسافة ما، وبعد ذلك ننتقل إلى لقطة أخرى، فلا تسبب لقطة الطفل والأم أي فضول درامي لدى المشاهدين، فلا يبدو أنها تخشى عليه، ولا هو معرض للأذى إن سقط على الأرض.

تظهر أسماء الأطفال في عناوين الفيلم باعتبارهم أبطالاً، أو نجومًا للفيلم على شاكلة ما يحصل عند تثبيت أسماء الممثلين في عناوين بدايات الأفلام الروائية، غير أن الفيلم لا يمتلك بنية روائية، على الرغم من المجهود الضخم الذي بذل فيه والأموال الهائلة التي أهدرت عليه، إذ جرى تصوير مشاهدته في أكثر من قارة وعلى امتداد ما يزيد على العام، ومن الواضح أن مخرج الفيلم لم يشغل عليه بروح الفنان بل بروح الفضول الإعلامي الذي يرغب بصنع فيلم ممتع يحبه الناس بسبب من المادة الطريفة التي يعرضها عليهم وهي تصرفات الأطفال الأبرياء، وهذا ما يمكن تبيينه من تصريح للمخرج حول الهدف من وراء إخراجه لهذا الفيلم، حيث ذكر أنه أراد أن يجعل المشاهدين يغطسون في عالم الأطفال في ثمانين دقيقة.

ثمة مقارنة أخرى مع فيلم آخر يمكن استخلاصها من فيلم "أطفال". يبدأ الفيلم بلقطة طويلة (أو مشهد)، نرى فيها طفلين أفريقيين شقيقتين توأمين يجلسان عاريين على الأرض في العراء. نرى أحد الطفلين يضرب الآخر على وجهه بقطعة قماش مما يجعله يبكي للحظات، ويظل يعيد الضرب والآخر يبكي ويتوقف عن البكاء. تنتهي اللقطة هنا، وهي بلا شك لقطة ممتعة لكنها لا تقول إلا ما يظهر فيها ولا تحقق غاية ترتبط ببناء الفيلم ككل.

شاهدت لقطة أخرى مشابهة لطفلين شقيقين توأمين يتصارعان وهما يلهوان وسط باحة البيت الريفي، وردت ضمن فيلم تسجيلي قصير، لقطة اكتسبت معنى عميقا بارتباطها بالمبنى العام للفيلم. وقد تطرقت إلى هذه اللقطة ضمن مقال كتبته عن هذا الفيلم ونشر في الملحق الثقافي لجريدة "الخليج" الإماراتية، وهو المقال الذي أعيد نشره هنا:

أكثر ما لفت اهتمامي من بين عروض أفلام "مهرجان الإسماعيلية الرابع عشر" (٢٠١٠)، المخصص للأفلام التسجيلية والأفلام الروائية القصيرة، فيلم مر مرور الكرام على أعضاء لجنة التحكيم مع أنه أثار البهجة في نفوس مشاهديه. بالنسبة لي شخصيا، فإن تأثير الفيلم عليّ تعدى البهجة التي غمرتني أثناء المشاهدة وحفزني للتأمل في ما وراء البهجة من ما بدا لي موهبة جعلت من مادة بسيطة جدا فيلما جميلا وعميقا بحق.

لست على علم بما دار في لجنة التحكيم من مناقشات حول الأفلام تمهيدا لاختيار ما سيفوز منها بالجوائز، غير أنه نقل إلي، فيما يخص هذا الفيلم تحديدا، أن هناك في اللجنة من وصفه بأنه مجرد "فيديو منزلي" وهو وصف، على ما يبدو، لم يثر اعتراض أحد من بقية أعضاء اللجنة. ... وهو فعلا فيلم منزلي، وهذا ليس من باب

الانتقاص من قيمته، بل من باب تحديد مادته وموضوعه، فالفيلم مصنوع من قبل فتاة شابة تدعى أرسيل جورابيفا، لا تزال، كما علمنا، في سنتها الدراسية الثانية في معهد للسينما في بلدها قرغيزستان، وهي حملت الكاميرا وصورت على مراحل وعلى مدى أيام طويلة شقيقيها الطفلين التوأمين

وعمرهما لا يتعدى الثلاث سنوات، على الأغلب، (وهما بطلا الفيلم) وصورت والدتها الحامل، وتابعت تصوير والدتها لحين ولادتها لطفل جديد، وصورت أفراد العائلة وهم يتفرجون على نشرات الأخبار في التلفزيون المحلي. الجهد الأكبر الذي قامت به تلك المخرجة الشابة تمثل في مراقبة شقيقها الطفلين وهما يلعبان ويعبثان، أحيانا داخل المنزل وأحيانا في ساحة المنزل الريفى، ولعب الطفلين هذا وعيتهما الذي يتضمن الكثير من الغرابة والإثارة، هو ما يشكل غالبية مادة الفيلم وما يضيف عليه متعته.

لا شك أن المخرجة الشابة تابعت وراقبت الطفلين وصورت الكثير من الساعات ، قبل أن تختار من كل ما صورته بضع دقائق فقط هي التي اعتبرتها الأفضل، وليس الأفضل فقط، بل الأكثر دلالة وخدمة لبنية درامية ستحول هذه المادة البسيطة إلى عمل فني فيه مضمون إنساني عميق.

من اللحظات الممتعة في لعب الطفلين تلك التي يظهران فيها وهما يتعاركان، لكن، يا له من عراك مسالم وكاشف لبراءة الطفولة، عراك صالح لأن تستخدمه المخرجة لا كفرجة فقط ممتعة، بل أساسا كوسيلة لعقد مقارنة تعطي لهذا العراك المسالم بعدا سياسيا، وذلك عندما تجري المخرجة مقارنة بين هذا العراك الطفولي وما تعرضه مشاهد أخرى نتابع فيها نشرات الأخبار التلفزيونية التي تبث صور مصادمات عنيفة بين المتظاهرين ورجال الشرطة وهي مصادمات يشاهدها أفراد الأسرة فيما يلعب الطفلان في أرجاء الغرفة. لا شك أن المخرجة الشابة صورت مادة منزلية، لكنها لم تكتف بذلك، إذ لا شك أيضا

في أن عقلها كان يعمل ويحلل ويركب فكرة ما من ما يجري مراقبته وتصويره، أي أنها كانت لا تعمل بصورة عفوية، بل تعمل وفق مخطط مدروس ومشروع فيلم، وقد يكون أو قد لا يكون هذا المخطط واضحاً في ذهنها منذ البداية، وقد تكون المخرجة بدأت التصوير لمتعتها الخاصة أو بهدف التوثيق لطفولة شقيقها، لكن المخطط، أو مشروع الفيلم، برز حتماً في لحظة ما وصار يقود عملية المراقبة والتصوير وصولاً إلى التعبير عن الموضوع الذي لم يعد يقتصر على مراقبة طفلين بريئين، بل على مراقبة طفلين يعيشان في عالم مضطرب مليء بالصراعات والعنف، عالم هما غافلين عنه.

ما صورته لصالح الفكرة وتوصلت إلى تجسيد فكرتها في صيغة نهائية مكتملة أثناء المونتاج، وهذا ما يمكن استنتاجه من كل بنية الفيلم، وعلى نحو خاص، من المشهد الأخير في الفيلم، والذي يمثل خلاصة الفكرة ولب العبرة التي تبين قيمة السلام والمحبة على الصعيد الإنساني: الأم التي كانت حاملاً وضعت مولوداً جديداً. نرى هذا المولود نائماً في سرير الصغير بهدوء. يقترب أحد الطفلين متسللاً من المولود، ينحني فوقه (في هذه اللحظة تبادر إلى ذهني، وعلى الأغلب إلى ذهن آخرين ممن كانوا يشاهدون الفيلم أن الطفل سيؤدي شقيقه المولود بسبب من الغيرة، وهذا أمر شائع في عالم الطفولة)، ونرى الطفل يقبل شقيقه المولود في وجنته وبعد ذلك يرفع رأسه منتشياً ليعاود طبع قبلة جميلة مرة أخرى على وجنة المولود الغافي مصحوبة بتنهيدة رضى.



مهد السعادة

ينتهي الفيلم هنا، لتجعلنا لقطة النهاية هذه ننتبه إلى أهمية دلالة العنوان الذي اختارته المخرجة لفيلمها وهو "مهد السعادة".



التسجيلي والروائي- علاقات متبادلة

في حين إن السينما الروائية منذ بداياتها ظلت في بعض تجاربها وبعض اتجاهاتها تسعى نحو تقديم الواقع بصورة تبدو أقرب ما يمكن إلى الحقيقة، أو بمعنى آخر، أقرب إلى الوثيقة، فإن السينما التسجيلية، التي عرفها المخرج التسجيلي السوفييتي الكبير دزيغا فيرتوف وصاحب أول وأهم الدراسات النظرية حول جوهر السينما التسجيلية بأنها "شعر الوقائع"، وأطلق عليها السينمائي التسجيلي الهولندي المبدع يوريس إيفنس صفة "ضمير السينما"، إن فهمت كوسيلة تعبير فنية عن الواقع، وفيما لو تم استيعاب وإدراك وظيفتها ودورها كما يجب، هي المؤهلة أكثر من غيرها للسير في هذا الاتجاه الذي يجعل من الوثيقة مادة

فنية درامية، وذلك ليس فقط لأنها تعتمد على التصوير المباشر للواقع الحي الحقيقي بل وأيضا، لأن تميزها كنوع سينمائي فني، ينتج ومن حيث المبدأ، عن مصداقية علاقتها بالواقع، لكونها تسجل ثم تعيد تنظيم الواقع من خلال عملية تحليله وإعادة تركيبه بهدف الوصول إلى فهم صحيح للعلاقة بين العام والخاص، بين النموذج والظاهرة، وبهدف الوصول إلى تعميم صحيح لنماذج الواقع المصورة والمختارة بعناية من بين آلاف النماذج الأخرى، بما يحولها في نهاية المطاف إلى صورة فنية بصيغة فيلم قائم على الواقع.

تاريخيا، تعد تجربة دزيغا فيرتوف في فيلمه الأكثر شهرة عالميا "الرجل ذوالكاميرا السينمائية" من أغنى التجارب الرائدة في مجال السينما التسجيلية. سبق إخراج الفيلم من قبل دزيغا فيرتوف نشره لنص أدبي حول مشروع فيلمه كان بحد ذاته بيانا سينمائيا حدد فيرتوف فيه منهجه السينمائي المضاد للمنهج الروائي التمثيلي. وهذه بعض أبرز الأفكار التي تضمنها البيان والذي نشر في العام ١٩٢٩ تحت عنوان "الرجل ذوالكاميرا السينمائية" أو "السيمفونية البصرية":

"... يعتبر فيلم "الرجل ذوالكاميرا السينمائية" تجربة في البث السينمائي للظواهر المرئية بدون مساعدة الشرح المكتوب (فيلم بدون شرح)، بدون مساعدة السيناريو (فيلم بدون سيناريو)، بدون مساعدة المسرح (فيلم بدون ممثلين وبدون ديكور). إنه عمل تجريبي جديد "للعين السينمائية"، يهدف إلى إيجاد لغة سينمائية عالمية حقيقية، وإلى إيجاد

كتابة سينمائية خالصة، وإلى الاستقلال التام للسينما عن المسرح والأدب.

... تتشابك الشوارع والحافلات، الأبنية والباصات، الأرجل والضحكات، الأيدي والأفواه، الأكتاف والعيون. تدور البكرات والعجلات، أراجيح وأيدي الأطفال، أيدي الحائكين وعجلة اليانصيب، أيدي العاملات في آلات اللف وأحذية راكبي الدراجات.

يتقابل الرجال والنساء، الولادة والموت، الزواج والطلاق، الصفعات والمصافحات، الجواسيس والشعراء، القضاة والشهود، المحرضون والمحرضون، الفلاحون والعمال، طلاب المعاهد العمالية والوفود الأجنبية.

دوامة من التلامس، الضربات، العناق، الألعاب، الحوادث المؤسفة، الرياضة البدنية، الرقصات، الضرائب، المشاهد المثيرة، السرقة، الأوراق الداخلة والخارجة على خلفية كل أنواع العمل البشري الملهب.

... رجل صغير، مسلح بكاميرا سينمائية، يترك عالم المصنع السينمائي الصغير المصطنع. إنه يتوجه إلى الحياة، وترمي الحياة مثل كرة، من جهة إلى أخرى. إنه يشبه مكوكا خفيفا في محيط هادر. يصطدم في كل حين بحركة المدينة المسرعة. وفي كل خطوة تحاصره الحشود البشرية المسرعة.

... وعلى العكس من المصنع السينمائي، حيث آلة التصوير ثابتة تقريبا، وحيث "الحياة" كلها تسير ضمن نظام صارم حسب الخطة، حسب المشاهد، حسب الكادرات باتجاه عدسة الكاميرا السينمائية، نجد هنا أن الحياة لا تنتظر ولا تصغي لمخططات المخرج السينمائي. ألوف، بل

ملايين الناس، يقوم كل واحد منهم بعمله. الربيع يحل مكان الشتاء، والصيف مكان الربيع. الرعد، المطر، العاصفة والثلج لا يخضعون لتعليمات السيناريو. الحرائق، الأعراس، الجنازات والاحتفالات- كل هذا يحدث في حينه ولا يمكن أن يتغير وفقا للخطة الفصلية التي اخترعها المؤلف الأدبي للفيلم.

... على الرجل ذي الكاميرا السينمائية أن يتخلى عن ركوده المعهود. إنه مجبر على إبراز الحد الأقصى من الملاحظة، وعلى السرعة والمرونة، ليتمكن من اللحاق بظواهر الحياة الهاربة.

... تنتهي الخطوات الأولى للرجل ذي الكاميرا السينمائية بالفشل. ولكن الفشل لا يقلقه. إنه يتعلم بإصرار كيف لا يتخلف عن الحياة. إنه يصبح أكثر خبرة. إنه يتعود على الوضع، وهو إذ ينتقل إلى الهجوم، يبدأ باستعمال مجموعة كاملة من الوسائل الخاصة (الكاميرا المخفية، التصوير بغتة، تشتيت انتباه الشخص، إلخ). إنه يحاول أن يصور دون أن يراه أحد، أن يصور بحيث لا يزعج الآخرين أثناء قيامهم بعملهم، فيما هو يقوم بعمله.

... يسير الرجل ذو الكاميرا السينمائية جنبا إلى جنب مع الحياة. في البنك وفي النادي. في الحانة وفي المصح. في المجلس وفي الفرع. في التعاونية وفي المدرسة. أثناء المظاهرات وأثناء اجتماع اللجنة. يصل الرجل ذو الكاميرا السينمائية في الوقت المناسب إلى كل مكان. وأثناء المراقبة والتصوير، تتضح فوضى الحياة. لا شيء صدفة. كل شيء هو قانوني وقابل للشرح".



من فيلم "الرجل ذو الكاميرا السينمائية"

في العام ١٩٣٩، أي بعد عشر سنوات من نشر بيانه السينمائي وإخراجه لفيلم "الرجل ذو الكاميرا السينمائية"، كتب دزيغا فيرتوف في مذكراته محدداً ومطوراً فهمه للفيلم التسجيلي ولما يجب أن يكون عليه المخرج التسجيلي وكيف يشتغل على فيلمه:

"إنني أجيء لا بالريشة، بل بالكاميرا السينمائية، بالجهاز الأكثر اكتمالاً، وأريد أن أتوغل في الطبيعة بهدف فني وبهدف تحقيق اكتشافات أنموذجية فنية والوصول إلى الحقيقة الثمينة لا على الورق، بل على شريط الفيلم- عن طريق المراقبات، عن طريق التجربة. إن هذا هو تداخل الأخبار والعلم والفن" ويضيف بعد ذلك واصفاً المخرج التسجيلي: "إنه صياد- صياد الكادرات السينمائية. كادرات

الحقيقة. الحقيقة السينمائية. إنه لا ينغلق على نفسه في المكتب. يخرج من قفص الغرفة. يكتب مباشرة من الطبيعة. يراقب. يجرب. يتكيف مع الأماكن المجهولة. يتخذ القرارات فوراً. يتخفى وراء قناع، وهو يستعمل الإمكانات الطبيعية. وفي اللحظة اللازمة يطلق ناره بإحكام. القناص السينمائي. هدوء. جرأة. برودة أعصاب. مبادرة. رباطة جأش. إنه مستطلع. إنه مراقب. إنه رامي. إنه متتبع آثار. إنه باحث، ولكنه ليس شاعراً حتى الآن. إنه يتوغل في الحياة لأغراض فنية.

إنه يستخرج من الحياة نماذج شعرية. إنه يركب مراقباته في نتائج فنية متميزة. يحقق اكتشافات فنية. يصب جزئيات الحقيقة الفعلية والتمثيلية في أغنية الحقيقة، في قصيدة الحقيقة، في سيمفونية الواقع الموضوعي" (دزيغا فيرتوف- "الحقيقة السينمائية والعين السينمائية" ترجمة عدنان مدانات. الطبعة الثانية- منشورات مجدلاوي- عمان- ٢٠١١).

يعزى للمخرج السينمائي التسجيلي البريطاني جون جريرسون الفضل في إطلاق تسمية السينما التسجيلية على هذا النوع من الأفلام في عشرينيات القرن الماضي، وذلك بدلا من التسميات الشائعة آنذاك مثل: "السينما الإخبارية" أو "سينما الوقائع" أو "السينما غير التمثيلية"، هذا وقد كان تعبير "السينما التسجيلية" عنوان كتابه المرجعي الذي صدرت ترجمته العربية قبل نحو سبعين عاماً، ونجد لدى جريرسون التعريف التالي للسينما التسجيلية: "السينما التسجيلية هي المعالجة الخلاقة للواقع"، وهو يقسمها إلى مستويين:

أولاً: مستوى أعلى يحتوى على المغزى والمعالجة
الخلاقة ووجهة نظر المخرج.

ثانياً: مستوى أدنى... مجرد أفلام تؤدي وظيفة
إخبارية تعكس الواقع.

كتب المخرج جون جريرسون في معرض تحليله
لأنواع الفيلم التسجيلي في مقالة له عن مبادئ السينما
التسجيلية نشرت في العام ١٩٣٢:

"حينما نجتاز حدود الأفلام الإخبارية والمجلات
السينمائية وأفلام المعرفة، فإننا نبدأ في الانتقال إلى الميدان
الحقيقي للسينما التسجيلية، وهو الميدان الوحيد الذي يتيح
للأفلام التسجيلية أن تكتسب الخصائص العادية للفن. ونحن
ننتقل هنا من الوصف البسيط (أو الخيالي) للمادة الطبيعية
إلى مرحلة الترتيب و إعادة التنظيم ثم التكوين الفني لهذه
المادة الطبيعية".

كتب أيضاً مطورا فكرته: "كل ما أريد أن أؤكد
بالنسبة للأفلام التسجيلية هو أنها في نفس الوقت الذي
تستخدم فيه المناظر الحقيقية والأشخاص العاديين، تتاح لها
الفرصة للخلق الفني أيضاً، وأريد أن أوضح كذلك أن
الأسلوب التسجيلي في العمل السينمائي هو أسلوب متميز
تماماً بقدر ما يتميز الشعر عن الرواية، مثلاً. وحينما
يستخدم الفيلم التسجيلي مادة له مختلفة عن مادة الفيلم
الروائي، فإنه يعالج هذه المادة بأهداف جمالية مختلفة عن
مادة الفيلم الروائي". (السينما التسجيلية عند جريرسون-
تأليف فورسيت هاردي / ترجمة صلاح التهامي/ الدار
المصرية للتأليف والترجمة).

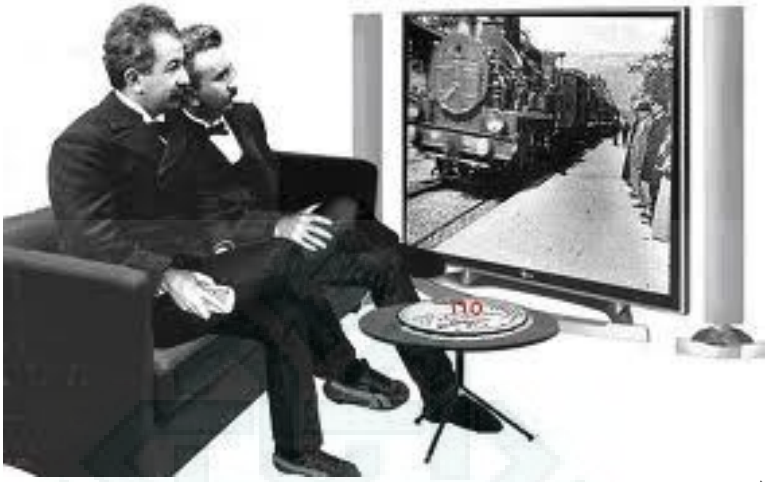
يثير هذا النوع من فهم السينما التسجيلية السؤال حول كيف نصنع الدراما من الواقع معكوساً مباشرة في فيلم، وكيف نبني حكاية من وقائع من دون تأليف حكاية، وكيف نقدم حكاية الناس الذين يعيشون في الواقع بدون ممثلين يجسدون شخصيات ويؤدون أدواراً مؤلفة نتجت عن خيال راو، وكيف نجعل من هذا كله وسيلة لتقديم الأفكار والتأمل في الحياة، والأهم من ذلك، كيف نجعل الفيلم التسجيلي عملاً فنياً يتجاوز مهمة عكس الواقع ما يصنع منه وثيقة، لكي يتمكن من توسيع الدلالة مستخدماً مجازات واستعارات فنية مركبة من عناصر واقعية.

نعثر في تاريخ السينما التسجيلية العالمية على نماذج هامة متنوعة تكشف عن الطاقة الكامنة في السينما التسجيلية في التعامل الدرامي الفني الإبداعي مع مادة الواقع، أي إنها نماذج تنتمي إلى المستوى الأعلى، نماذج يدرك المرء قيمتها عند مقارنتها بأفلام تستند إلى مادة متشابهة أو متقاربة النوعية، ولكن معالجتها تنتمي إلى المستوى الأدنى.

بدايات رائدة

إن هذه الخواص المتأصلة في جوهر السينما التسجيلية هي ما أدت إلى التأثير الكبير الذي مارسه على السينما الروائية طوال تاريخ السينما العالمي. هنا أجد أنه من المفيد تقديم استعراض سريع لمراحل تأثير السينما التسجيلية على تطور السينما الروائية.

كان أول عرض سينمائي عام في العالم في أواخر القرن التاسع عشر عبارة عن مجموعة أفلام قصيرة من إخراج الأخوين لوميير عرضت فيها لقطات من الواقع اليومي: خروج العمال من المصنع، أناس ينتظرون وصول القطار في المحطة، طفل يتناول طعام الإفطار. وهذه الأفلام الأولى هي ما جعل الناس يعتقدون أن السينما هي تسجيل للوقائع.



لوميير

هذه الأفلام كانت مخادعة نوعا ما، إذ إنها أخفت بين طياتها احتمالات نشأة السينما الروائية، ذلك إن المخرجين الأخوين عندما صورا منتظري وصول القطار إلى المحطة وضعا بينهما والدتهما التي تواجدت على رصيف محطة القطار، فهي "مثلت"، أي أنها قامت بتمثيل دور امرأة تقف بين المنتظرين لوصول القطار، كما أنهما استخدما أفراد عائلتهما من أجل تصوير إفطار طفل أحدهما، أما العمال الذين خرجوا من المصنع فكانوا من عمال المصنع الذي يملكانه، ومن المحتمل أن خروجهم من المصنع كان مرتباً لصالح التصوير.

إلى جانب هذه الاحتمالات المخفية في طيات الوثيقة، تضمن العرض أيضا فيلما قصيرا هو الفيلم الذي يمكن اعتباره الفيلم الروائي والكوميدي الأول في تاريخ السينما والذي يبين بستانيا يسقي الورود ويدوس رجل آخر على

الخرطوم فيتوقف تدفق الماء وعندما ينظر البستاني من خلال فتحة الخرطوم ليعرف سبب توقف تدفق الماء يرفع الآخر قدمه فيندفع الماء نحوه.



إفطار الطفل

هكذا تجاور في أول عرض سينمائي جماهيري عام وبشكل عفوي، نوعان من السينما، لم يكن الوعي بخصوصيتهما متاحا لأحد في ذلك الوقت المبكر جدا من طفولة السينما، نوع تسجيلي وآخر روائي. وسرعان ما تكرر النوع التسجيلي من السينما عبر الأفلام الإخبارية في حين بدأ النوع الروائي يتطور بوضوح منذ بداية القرن العشرين ويصبح هو الشكل المهيمن والأكثر جماهيرية، خاصة بفضل أفلام الفرنسي جورج ميلييه الذي دمج فن السرد القصصي مع فن السحر.

حدث في العشرينيات تطور هام في مجال السينما الإخبارية باتجاه تحولها إلى فن مستقل بحد ذاته. وقد سلك هذا التحول طريقين متوازيين، أولهما كان التجارب التي قام بها المخرج السوفييتي دزيغا فيرتوف والتي أرفقها بنظرية

متكاملة حول السينما الإخبارية (لم يكن مصطلح السينما التسجيلية معروفا في البداية إلى أن أطلقه في أواخر العشرينيات المخرج البريطاني جريرسون)، تلك النظرية التي آمنت بأن الأفلام "التسجيلية" هي النوع السينمائي الحقيقي الذي يعبر عن جوهر السينما، لأن جوهر السينما يقوم على قدرتها الفريدة وغير المسبوقة على عكس صور الواقع مباشرة وليس على تصوير الواقع المتخيل المصطنع. أطلق دزيغا فيرتوف على السينما التي يدعو إليها صفة "الحقيقة السينمائية" (ترجمها البعض إلى العربية ترجمة غير دقيقة نقلا عن اللغة الفرنسية) (سيني فيريتيه)، بمصطلح "سينما الحقيقة"، التي يتم الوصول إليها بواسطة "العين السينمائية"، أي الكاميرا السينمائية، لكن، ولكي تقوم هذه السينما بمهمتها على أكمل وجه وتتحول إلى فن كان عليها أن لا تكتفي بمجرد تسجيل الواقع، بل أن تعيد تنظيمه بواسطة المونتاج وصولا إلى تجسيد الفكرة الشعرية للمخرج /المؤلف. وتأكيدا من فيرتوف على نظريته هذه قام بعدة تجارب من أشهرها فيلم بعنوان "الرجل ذو الكاميرا السينمائية" الذي هو بمثابة بيان سينمائي عياني ملموس على السينما التي يريد. أطلق دزيغا فيرتوف على السينما التي يدعو إليها صفة "الحقيقة السينمائية" التي يتم الوصول إليها بواسطة "العين السينمائية"، أي عدسة الكاميرا.

فلاهرتي، روتمان و إيفنس

بالتوازي مع تجارب فيرتوف التي أساسها الاستفادة من إمكانيات المونتاج التعبيرية برزت تجربة المخرج الأمريكي روبرت فلاهرتي القائمة على عكس الواقع من خلال الملاحظة الطويلة له وبأقل قدر من التقطيع المونتاجي، بمعنى أن الواقع يفصح عن نفسه من خلال المواد المصورة التي تملك بذاتها قوة تعبيرية وليس بواسطة التدخل المونتاجي. من أشهر تجارب روبرت فلاهرتي فيلمه "نانوك من الشمال " الذي صورته على مدى عام كامل بدءا من عام ١٩٢٢، فعاش وتابع فيه التفاصيل اليومية لحياة صياد من منطقة الإسكيمو) وهنا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار حقيقة أن روبرت فلاهرتي لجأ في بعض المشاهد

إلى الطلب من شخصيته الرئيسية نانوك إعادة تمثيل أحداث من حياته اليومية كي يمكن له تصويرها، دون أن يعني هذا أنه تصرف في هذه الحالة كمخرج عمل على تحقيق فيلم تمثيلي، أي روائي).



نانوك

تابع فلاهرتي إخراج أفلامه التسجيلية الطويلة بذات الطريقة ومنها فيلماه الشهيران " رجل من آران " و " حكاية لوزيانا ".

عرفت السينما الصامتة أيضا تجربة تسجيلية غاية في الأهمية ومميزة في أسلوبها الذي جمع بين أسلوب فيرتوف وأسلوب فلاهرتي، حيث يمكن أن نذكر هنا أيضا الفيلم الألماني العظيم " برلين سيمفونية المدينة الكبيرة " وهو الفيلم التسجيلي الصامت الطويل الذي تم إنتاجه في العام ١٩٢٧، الذي أخرجه المخرج الألماني والتر روتمان. يصور الفيلم (وعلى غرار ما فعله فيرتوف في فيلمه

"الرجل ذو الكاميرا السينمائية" من حيث عرضه لوقائع حياة مدينة (خلال نهار كامل)، مدينة برلين خلال يوم واحد بدءاً من الفجر وحتى آخر الليل متتبعا مظاهر الحياة فيها لحظة فلحظة. يلتقط الفيلم بذكاء معبر نبض وإيقاع الحياة اليومية في برلين العاصمة. وعلى الرغم من التركيز على تصوير الناس العابرين في الشوارع بأعداد متزايدة مع تقدم ساعات النهار والليل، إلا أن الإنجاز الذي حققه الفيلم لم يكن مجرد تجربة في تصوير الناس في المدينة من الصباح حتى الليل، بل كان إنجازاً رئيسياً أنه نجح في التعبير عن نبض وإيقاع المدينة المكتظة بواسطة البناء الإيقاعي للصور المتلاحقة، والأهم من ذلك أن المخرج نجح في تركيب بنية سردية بواسطة تتالي الصور الواقعية التي تروي وقائع حياة الناس وتكشفها حتى بالعلاقة مع أوضاعهم الطبقيّة ومجالات أعمالهم.



برلين سيمفونية المدينة الكبيرة

من المهم أن لا ننسى هنا الإشارة إلى فيلمين تسجيليين تجريبيين قصيرين من إخراج يوريس إيفنس، المخرج التسجيلي الذي حمل لقب الهولندي الطائر لكثرة ما أخرج من أفلام تسجيلية سياسية في أنحاء العالم المختلفة، وهما "الجسر" و"المطر". ينتمي فيلم "الجسر" (١٩٢٧) و"المطر" (١٩٢٨) إلى المرحلة المبكرة من تجربة يوريس إيفنس الإبداعية زمن السينما الصامتة. أخرج يوريس إيفنس الفيلم القصير "الجسر" متأثراً بأسلوب المدرسة المستقبلية في الشعر والفن التي سادت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين في أوروبا، والتي كانت تهدف بشكل أساسي للتعبير عن الحركة والإيقاع. فيلم "الجسر" كان عبارة عن دراسة فنية إبداعية للإيقاع المرتبط بحركة قطع ووصلات الحديد التي يتكون منها جسر متحرك، وكان الفيلم في النتيجة أقرب إلى السيمفونية البصرية المؤلفة من حركة المعدن. كتب يوريس إيفنس عن تجربته في فيلم "الجسر":

"في هذا الفيلم حاولت أن أتوصل إلى أبجدية الحركة، ولهذا فلم أكتف بتركيب واحد للجسر، بل درست العلاقات والتركيبات الهارمونية فيه، ودرست الحركات المتضادة.."، ولم يخل فيلمه التالي "المطر" من تجريبية إبداعية، حيث عمد المخرج إلى بناء قصيدة مرئية من خلال تصوير اللحظات الأولى لسقوط المطر في أرجاء المدينة المختلفة وردود أفعال العابرين في الشوارع على ذلك، وتمكن من خلال اللقطات الملتقطة من تقديم لوحات فنية، كما لو أنها من صنع فنان تشكيلي، ومنها اللقطات التي تملأ الشاشة فيها المظلات الواقية من المطر. اعتبر أحد النقاد

آنذاك أن فيلم "المطر" ينتمي إلى ما أطلق عليه صفة "السينما الصافية".



المطر

هذه التجارب وغيرها أعطت للسينما التسجيلية مشروعيتها الإبداعية ووجودها الفني الجمالي المستقل بالتوازي مع السينما الروائية التمثيلية. وبالنتيجة تكرر نوعان أو بالأحرى، منهجان من السينما: الأول نوع روائي يقوم على إعادة "تركيب" العالم بواسطة الخيال، والثاني تسجيلي يقوم على أساس إعادة "تنظيم" مادة الواقع.



مولد أمة .. و أفلام أخرى

لكن السينما عرفت، مع ذلك، محاولات للجمع والتنسيق ما بين هذين النوعين أو المنهجين، وهي محاولات توفيقية ولكنها ستتحول مع الزمن إلى أن تصبح الشكل السائد للسينما، دون أن يلغي هذا الشكل أياً من هذين النوعين. كانت المبادرة في البداية من طرف السينما الروائية التي حاولت الاستفادة من المنهج التسجيلي.

تعود أولى المحاولات في هذا المجال للمخرج الأمريكي الرائد دافيد وورك غريفت عندما أقدم عام ١٩١٥ على إخراج فيلمه الشهير "مولد أمة" ووضع فيه مشهدا يعيد تجسيد حادثة حقيقية، وهي حادثة اغتيال الرئيس الأمريكي ابراهام لينكولن عندما كان يشاهد عرضاً مسرحياً في إحدى الصالات.



مشهد الاغتيال في " مولد امة "

ومن أهم الأمثلة على ذلك تجربة المخرج الكبير سيرغي إيزنشتاين من خلال فيلميه التاريخيين الشهيرين فيلم "المدرعة بوتومكين" وفيلم " أكتوبر " اللذين صُنعا على أساس إعادة " تركيب " لوقائع تاريخية معاصرة. كتب سيرغي إيزنشتاين واصفا فيلمه " المدرعة بوتومكين " بأنه: " يؤثر مثل الدراما ولكنه مبني مثل الوقائع ".

استمرت مثل هذه المحاولات للجمع بين صيغتي الروائي والتسجيلي في تجربة العديد من سينمائيي العالم. ولكن هذه المحاولات أخذت بعدا منهجيا واضحا وقصديا مع ظهور مدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية، وهي المدرسة التي استغنت عن

الاستوديوهات والديكورات وخرجت بالكاميرا إلى الشارع، بل واستغنت في بعض الحالات عن الممثل المحترف (فيلم " سارق الدراجة " للمخرج فيتوريو دي سيكا، كمثال)، ولجأت في أحيان أخرى إلى اختيار مواضيع الأفلام حتى من أخبار الصحف، مثل فيلم " روما الساعة الحادية عشرة " للمخرج جوزيف دي سانتس الذي استمد موضوعه من خبر نشر في إحدى الصحف حول انهيار درج داخل إحدى بنايات روما القديمة تجمعت فوقه عشرات الفتيات في انتظار مقابلة للحصول على وظيفة، أو أنها أعادت سرد وقائع سياسية قريبة العهد مثل فيلم " روما مدينة مفتوحة " للمخرج روبرتو روسوليني، الذي يتحدث عن نضال رجال المقاومة ضد النازية والفاشية.

نقرأ في كتاب " الاستعارة في لغة السينما " الصادر في العام ٢٠٠٥ ضمن المشروع القومي للترجمة في مصر (تأليف تريفور وايتوك وترجمة إيمان عبد العزيز) تصريحاً هاماً للمخرج فيتوريو دي سيكا حول فيلمه الرائد " سارق الدراجة " وحول فهمه للواقعية التي تجمع ما بين التسجيلية والروائية في عمل فني متكامل، يقول فيه ما يلي: " لم أكن أقصد أن أقدم أنطونيو (أي بطل الفيلم العامل العاطل عن العمل)، كصنف من " البشر العاديين " أو كتشخيص لما يسمى اليوم " المعدم ". إنه بالنسبة لي فرد، بفرحه وقلقه الشخصي، بقصته الشخصية. ولقد حاولت بتقديم يوم أحد مأساوي من أيام حياته الطويلة والمتنوعة أن أنقل الواقع إلى مستوى شعري. وهنا يبدو لي في الحقيقة أحد أهم ملامح عملي، فبدون تلك المحاولة سيكون فيلم من هذا النوع فيلماً إخبارياً قصيراً. إنني لا أرى مستقبلاً للواقعية الجديدة إذا لم

تتخط الحاجز الذي يفصل الوثائقية عن الدراما وعن الشعر" (ص ٢٠٥-٢٠٦).

سرعان ما طورت السينما الإيطالية وسينمات أخرى صيغة أكثر وضوحاً ومنهجية لاستخدام الوثيقة في الفيلم السينمائي الروائي، وذلك من خلال صيغة السينما السياسية. فهذا النوع من السينما وتأكيداً منه على أن الفيلم السياسي هو نوع سينمائي متميز وليس مجرد موضوع أو طرح سياسي داخل الفيلم، لجأ بشكل واسع ومنظم لاستخدام الوثائق أو لإعادة تركيب الوقائع كوئائق وبناء الفيلم درامياً وفق منطق تحليل الوقائع وعلاقاتها المتبادلة. من أشهر الأمثلة "جماهيرياً" على هذا النمط من السينما السياسية فيلم "زد" (أو "تشریح مؤامرة" كما كان عنوانه بداية) للمخرج كوستا غافراس الذي يعيد فيه سرد وتحليل وقائع اغتيال نائب برلماني يساري في اليونان والتحقيق الذي تلا عملية الاغتيال وأدى إلى اعتقال العديد من ضباط الجيش المتورطين في العملية. أما أكثر التجارب نضجاً في هذا الصدد فهي أفلام المخرج الإيطالي فرانشييسكو روزي في الستينيات وبخاصة فيلمه السياسي بامتياز "الأيدي فوق المدينة"، الذي يحكي فيه عن سيطرة عصابات المافيا على قطاع الإنشاءات في إيطاليا، ويصور النقاشات الحادة حول هذه القضية في البرلمان الإيطالي، حيث لم يكتف المخرج بتركيب الوقائع على أساس من الوثائق، بل زاد على ذلك باستخدامه لنائب برلماني إيطالي يساري حقيقي (وليس لممثل) لبطولة الفيلم. وهناك أيضاً فيلمه الهام المعنون "قضية ماتي" حول رئيس شركة النفط (الميتان) الإيطالية والذي اغتيل بتفجير طائرته، وعلى الأغلب، بسبب مواقفه

السياسية الوطنية، فقام المخرج روزي بإجراء تحقيق حول القضية مستعينا بصحفي يساري، حيث استخدم المعلومات التي حصل عليها لتركيب ولبناء وقائع أحداث فيلمه، كما ظهر المخرج نفسه في الفيلم وهو يوجه الأسئلة إلى أشخاص معينين) ومن اللافت هنا أن الصحفي الذي تعاون معه المخرج لكشف خفايا القضية تعرض للاغتيال بدوره). يمكن إيراد العديد من الأمثلة على استخدام الصيغة التسجيلية لإعادة تركيب وبناء أحداث في الفيلم في تجارب العديد من السينمات العالمية، ولكن ما ذكرناه هنا مجرد أمثلة مستقاة من محطات هامة في تاريخ السينما.



المنهجية الواقعية

من ناحية أخرى، فإن هذا الاستخدام المباشر والقصدي للصيغ التسجيلية في السينما الروائية ليس هو المجال الوحيد لاستفادة السينما الروائية من الصيغ التسجيلية. فهناك في الحقيقة مثال آخر هو تنامي الواقعية في السينما أو طريقة العرض الواقعي للأحداث والأمكنة في السينما الروائية، وحتى من خلال شتى الأنواع الفيلمية بما فيها أفلام الخيال العلمي التي يلاحظ أنها تقترب أكثر فأكثر من الأشكال الواقعية، وتسعى لتقليدها بأكثر قدر من الدقة وذلك بالرغم من كل التقدم التكنولوجي الذي يتيح المجال أمام المخرجين لاستخدام كل ما يخطر على بالهم من مؤثرات بصرية لخلق أشكال مبتكرة تنتمي إلى عالم الخيال

ولا ترهن نفسها لصورة الواقع، بل إن المؤثرات البصرية المتطورة باتت تتيح المجال أمام عرض الأحداث الغريبة أو المثيرة (في أفلام المغامرات والأفلام البوليسية مثلا)، عبر تفاصيل وأشكال أكثر واقعية من حيث الصورة، وبالتالي أكثر إقناعا ومصادقية بالنسبة للمشاهدين، وذلك بهدف زيادة التأثير عليهم.

لا تقتصر مسألة الاستفادة من السينما التسجيلية في السينما الروائية فقط على مجال المواضيع وإعادة تركيب الأحداث وفق أشكال واقعية واستخدام الأماكن الحقيقية للتصوير وغير ذلك من أمور، بل إن الدراسة المتمعنة لتاريخ تطور تقنيات التصوير وأساليب الإخراج تؤكد على أن مسيرة السينما في العالم منذ بدايتها وحتى الآن كانت تتجه باطراد نحو تعميق واقعية الشكل السينمائي:

كانت السينما صامتة، حيث يتحدث الممثلون فيما بينهم فلا تسمع أصواتهم، ثم صارت ناطقة يستمع فيها الجمهور إلى أصوات الممثلين، أي أنها صارت أقرب إلى الواقع. كانت الموسيقى تشكل خلفية للحوار فحلت محلها المؤثرات الصوتية الطبيعية. كانت الأفلام السينمائية تصور بالأبيض والأسود فصارت بالألوان الطبيعية، والأهم من ذلك التطورات التي حصلت في مجال حركة الكاميرا التي بدأت ثابتة تقف في مكان واحد، ثم صارت تغير مواقعها وزوايا تصويرها وصولا إلى أن بدأت تتحرك مرافقة الحدث في حركته وبخاصة عبر الكاميرا المحمولة أو الموضوعة على السكة التي تسير فوقها الكاميرا أو الرافعة وغيرها من التقنيات المكتشفة، كما أن حركة الكاميرا أدت إلى تطوير إضافي في مجال ما يسمى في السينما

بالميزانسين) مصطلح فرنسي كان يستخدم في المسرح أساسا ويعني إدارة المشهد)، وهو يعني إدارة حركة الكاميرا والممثلين معا، بحيث أن استخدام اللقطة الثابتة" (وكانت عادة تستغرق بضع ثوان فقط تزيد أو تنقص تبعا لأحجام اللقطات، فقد تكفي اللقطة القريبة بثلاث ثوان، في حين قد تحتاج لقطة عامة إلى عشر ثوان) صار يتراجع أمام المزيد من استخدام اللقطة المتحولة الزاوية والبعـد، أو " اللقطة / المشهد" (عدة مواقع كاميرا وزوايا تصوير وتحركات ممثلين تتصل معا عن طريق حركة كاميرا واحدة مستمرة ومتنوعة قد تستغرق بضع دقائق). ولا ننسى هنا التطور الأحدث في مجال التقنيات السينمائية التي تساهم في تقريب الصورة الفيلمية من الصورة الواقعية، وهو الجانب المتعلق بالصورة ثلاثية الأبعاد الأقرب إلى الواقع من الصورة الثنائية الأبعاد، وهذا كله يبرهن على السعي في السينما الروائية نحو الشكل العام الواقعي لصورة الفيلم وعلى اقتراب شكل الحركة في الفيلم من شكل الحركة في الواقع المادي، وكل ذلك بهدف زيادة قدرة الأفلام على إقناع المشاهدين بمصداقية الصور المقدمة كواقع، أي بتعبير أدق، قدرتها على الإيهام بالواقع. بالمقابل، لا يحتاج الفيلم التسجيلي، من حيث المبدأ، إلى إقناع المشاهدين بواقعية مادته، فمن المفترض أنه يعرض صورا حقيقية معكوسة من أرض الواقع مباشرة، وأن الناس يعرفون ذلك، لكن الفيلم الوثائقي الذي لم يعد يكتفي بوصفه فيلما إخباريا وثائقيا بل يطمح للانضمام لأسرة الفن، بات يحتاج إلى الدراما التي يستعير أدواتها من الفيلم الروائي، بما تحتويه من قدرة على خلق الانفعالات

والتأثير على العواطف، والأهم من ذلك إمكانية التغلغل في عوالم الشخصيات الداخلية والتعبير عن مشاعرهم المكنونة مما ينتج عنه تحويل الشخصية الواقعية إلى شخصية روائية، والتوصل إلى صيغة شعرية بهذا القدر أو ذاك تطفو فوق سطح المادة الواقعية، وتغطيها بمسحة جمالية، خاصة وأن المادة الواقعية الخام قد تكون جافة بطبيعتها. هذا الوضع المتطور هو ما يسمح به استخدام أسلوب يمزج بعض وسائل التعبير وبعض عناصر الفيلم الروائي والتسجيلي ضمن صيغة جرى التعارف على تسميتها الدراما التسجيلية ("دوكو دراما" والأصح ترجمتها ب: التسجيلية/ الدرامية)، التي صارت تزداد شيوعاً في السينما العالمية المعاصرة (وقد سبق الإشارة أعلاه إلى تجربة روبرت فلاهري في فيلمه "نانوك من الشمال").

بالمقابل، وعلى الرغم من أن وراء أفلام الدراما التسجيلية تكمن غايات فنية نبيلة، إلا أن الصيغة بحد ذاتها، إن لم تحكمها ضوابط منهجية، قد تؤدي إلى نتيجة عكسية، فالدراما التسجيلية تخاطر، بسبب تقليدها للأفلام الروائية واستعمالها غير المدروس لأدواتها بدون أن تطوعها وتجعلها تتلاءم مع الخاصية الوثائقية، بأن تخسر قيمتها ومصادقيتها وقدرتها على الإقناع باعتبارها وثيقة عن الواقع، وبالتالي تخسر ما هو ميزة لها، هذا في حين أن ما يميزها كنوع هو ما تسعى السينما الروائية لامتلاكه.

الوثيقة أساس الفيلم التسجيلي، غير أن هذا لا يعني أن وظيفة الفيلم التسجيلي تقتصر على الاكتفاء بتسجيل الوثيقة بحد ذاتها بل تتعداها إلى ما هو أهم وأعمق، ذلك لأن الفيلم التسجيلي، من حيث إمكانياته، يتجاوز خاصية مجرد

عكس وتسجيل الواقع والإبلاغ عنه، باتجاه إمكانية تقديم عمل فني يستوعب الواقع انطلاقاً من إعادة تنظيم المواد ذات العلاقة بالموضوع، أي الوثائق المصورة. ومن الناحية الإجرائية، فإن الوسيلة الرئيسية التي بمعونتها يمكن الوصول إلى استيعاب الواقع والموضوع المراد طرحه في الفيلم التسجيلي هي مراقبة الموضوع المراد الخوض فيه، ثم اختيار المواد والوقائع الدالة والممكن تصويرها، ذلك كله بالعلاقة مع فكرة المخرج/ المؤلف الأولية، ثم تصوير المواد الضرورية، وبعد ذلك معالجتها وتحديد شكلها بواسطة التركيب المونتاجي الخلاق الذي لا يكتفي برصف اللقطات وفق تسلسل سردي بل يلجأ إلى توليفها بطريقة تنتج دلالات جديدة.

من ناحية ثانية، فإن خاصية مادة السينما التسجيلية لا تكمن فقط في أنه يتم اختيار حدث مثير أو حالة أو مشكلة اجتماعية محددة بدقة، بقدر ما تكمن في أنه من حيث المبدأ، يجب أن يتم في نهاية المطاف استخلاص معنى اجتماعي من أي ظاهرة يجري عكسها. والفيلم التسجيلي ليس دائماً عبارة عن تسجيل لسيرورة حياتية متحققة أو لمشهد حياتي بل يمكن أن يكون نتيجة رؤية وتأمّل يقوم به المخرج الفنان، تأمّل يستند إلى اختيار وتحليل وقائع ومواد موزعة أو مبعثرة، يقارن ويطباق بين أحداث غالباً ما تكون بعيدة جداً عن بعضها البعض. ومن ضمن هذا المنطلق فإن الفيلم التسجيلي يمكن أن يوصف بأنه فسيفساء الوثائق السينمائية الملتحمة عن طريق السرد المنطقي، عن طريق المعنى ورؤية واهتمامات المخرج. لا يتصف بهذا التركيب الفسيفسائي فقط ما يسمى بالفيلم المونتاجي أي الفيلم الذي

يعتمد كلياً، أو في معظمه، على الوثائق المصورة سابقاً والمأخوذة من الأرشيف، بل وأيضاً الفيلم الذي يستقي مادته من الواقع الراهن الحاضر ويمتزج بقوة بالحياة المعاصرة وحتى الذي ينطلق من السينما المباشرة الفورية التي تلاحق الحدث وقت حصوله وترافقه في تطوراتهِ، كما تقدم الشخصيات متتبعة تفاصيل حياتها اليومية.

بعكس الفيلم الروائي الذي يعتمد على المواد المؤلفة فإن الفيلم التسجيلي يبني اعتماداً على الوقائع غير المختلقة، لكن عليه بعد ذلك أن يؤثر كدراما، هذا وأن التوصل إلى أن تؤثر الوقائع مثلما تؤثر الدراما، يعني أن يتعامل مخرج الأفلام التسجيلية مع مونتاج المواد المصورة والوثائق السينمائية، انسجاماً مع خصوصيتها، وبهذا المعنى يمكن القول إن على الفيلم التسجيلي، إذا أراد أن لا يقيد نفسه بالوظيفة الإعلامية، وأن يصبح فناً قادراً على أن يعكس مسيرة حياتية ويعبر عن النوازع والعواطف البشرية، عليه أن يستفيد من وسائل التعبير الفنية وعلى رأسها المونتاج، ولكن ليس ببساطة تعتمد السرد والتسلسل الواقعي، بل عن طريق الوصول إلى حالة من التصادم، كما في الدراما، بين المواد والمواضيع والشخصيات الموجودة في الفيلم، بما يؤدي إلى خلق بنية درامية للفيلم تترافق مع إيصال الشحنات الانفعالية لجماهير المشاهدين وليس فقط المعلومات.

كانت السينما التسجيلية في بدايتها تتعامل مع الأحداث والظواهر المرئية، لكنها تطورت مع مرور الزمن وتعلمت أن لا تكفي بأن تصور وتعكس الوقائع المفردة والأحداث العابرة بل أن تعمم، والتعميم بالطبع، هو نتاج

منهج فني يعتمد السرد والتحليل من خلال الوثائق، ويستند إلى فهم متطور لطبيعة الفيلم التسجيلي وإمكانياته التي تتعدى بمراحل وظيفته الإخبارية أو التوثيقية أو الدعائية.

أدرك كبار المخرجين التسجيليين المبدعين هذه الطبيعة وهذه الوظيفة المزدوجة للأفلام التسجيلية، لكنهم أدركوا بالمقابل أن السينما التسجيلية ليست مجرد عملية تقنية تقود إلى تسجيل وتوثيق الواقع، بل هي في الأساس طريقة في التفكير تقترب في طبيعتها من طريقة التفكير المنهجية العلمية، ويمكن أن تكون وسيلة تعبير فنية ذات إمكانات مجازية وجمالية. والسينما التسجيلية، كما وصفها أحد الباحثين، تقف على الحدود ما بين العلم والفن، وتقارب ما بين هاتين الطريقتين في التفكير في بنية واحدة. هذا يعني، على المستوى العملي، أن السينما التسجيلية قادرة على تناول الظواهر والمظاهر الحياتية العامة، كما أن بمقدورها تناول ومعالجة الحالات الخاصة، إنها قادرة على دراسة الإنسان في وجوده الاجتماعي، وهي قادرة على التعبير عن الإنسان كحالة فردية ذاتية والدخول إلى حد ما في العالم الداخلي للإنسان والتعبير عن بعض أفراده وأحزانه، عن مشاعره وعواطفه وانفعالاته الداخلية.

من ناحية ثانية، فإنه وعلى الرغم من الإمكانيات الفنية الإبداعية الكامنة في السينما التسجيلية، وعلى الرغم من الأفلام التسجيلية التي سعت للتعبير عن هذه الإمكانيات عبر صيغ تجريبية شكلية تجريدية في بعض الأحيان لا تسعى وراء الموضوع المحدد أو الوظيفة التوثيقية، إلا أن الجانب الآخر من جوهر السينما التسجيلية، وهو الجانب الذي يرتبط بقدرتها على نقل وتسجيل وقائع الحياة، ظل

يعلن عن نفسه بقوة ويؤكد ليس فقط على الطبيعة التوثيقية والإعلامية والمعرفية لهذا النوع من السينما، بل وعلى وظيفتها الاجتماعية، ولهذا فإن الإقرار بالإمكانات الفنية الموجودة في السينما التسجيلية لا يعني إنكار قيمتها المعرفية والمعلوماتية أو دورها كوسيلة فنية إعلامية مؤثرة في الحراك الاجتماعي وربما السياسي أيضا (نلاحظ هنا أن عددا كبيرا من المخرجين السينمائيين، من العرب وغير العرب، المشتغلين في مجال الفيلم التسجيلي هم من ذوي الاهتمامات السياسية خاصة اليسارية وبعضهم لا يخفي انتماءه إلى أحزاب أو تنظيمات سياسية). وهنا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أنه إذا كانت طبيعة الوسائل المستخدمة في العمل على إنتاج الأنواع الأدبية الفنية المختلفة، لا تفترض فيها أن تمارس عملية الملاحقة اليومية والمباشرة لأحداث الواقع، فإن السينما التسجيلية بإمكانياتها ووسائلها التقنية، تتميز ليس فقط بأنها تضطلع بهذه المهمة، بل بأنها تضع مثل هذه المهمة من ضمن واجباتها.

للأسف، فإن هذه الإمكانية المتاحة للسينما التسجيلية لا تنعكس بشكل كاف وأحيانا لا تنعكس أبدا في ممارستها اليومية من قبل العديد من المخرجين الذين يعملون في مجال التلفزيون أو ينتجون أفلامهم لصالح المحطات التلفزيونية أو بهدف بيعها للمحطات، فيما يتزايد عدد المخرجين التسجيليين القادمين من أصول سينمائية، والذين يتعاملون مع أفلامهم التسجيلية باعتبارها فنا لكنهم يتوصلون إلى هذا لا من خلال صيغ محض تسجيلية بل يلجأون إلى أسلوب الجمع بين الصيغة الروائية والصيغة التسجيلية، خاصة حين لا يكون موضوع الفيلم ظاهرة ما أو قضية ما، بل حين يقدم

الفيلم تجربة غنية لشخصية إنسان عادي تستحق الحديث عنها فتتحول هذه الشخصية بفعل المعالجة المبدعة لحياتها إلى "بطل روائي" (Protagonist).

ولتفسير ما أقصده بوصف البطل الروائي في الفيلم التسجيلي أختار هنا نماذج متباعدة زمنيا من أفلام متنوعة أتاحت لي فرصة مشاهدتها في السنوات الماضية، هي على التوالي فيلم تشيكي طويل بعنوان "دفتر أحوال شوتكا" للمخرج الكسندر مانيك، وفيلم مصري قصير بعنوان "يعيشون بيننا" للمخرج محمود سليمان، وفيلم هولندي الإنتاج متوسط الطول للمخرج الأردني محمود مساد بعنوان "الشاطر حسن".



فيلم "دفتر أحوال شوتكا"

هذا فيلم تسجيلي طويل كان مفاجأة مهرجان الإسماعيلية العاشر للفيلم التسجيلي والقصير، وقد حصد الجائزة الكبرى للجنة التحكيم في المهرجان، والأهم من ذلك أنه حصل على إجماع السينمائيين ضيوف المهرجان على أهمية هذا الفيلم المميز عن حق.

عرض الفيلم الفائز بالجائزة الكبرى تحت عنوان "دفتر أحوال شوتكا". وهو إنتاج شيكي صربي مشترك من إخراج الكسندر مانيك. ينتمي الفيلم إلى فئة الأفلام التسجيلية الطويلة. وفي العادة تتضمن الأفلام التسجيلية الطويلة قدرا من المخاطرة ببعث الممل عند

المشاهدين، لكن هذا الفيلم كان على قدر كبير من الإمتاع من بدايته وحتى نهايته.

يصور الفيلم مجموعة شخصيات في قرية صغيرة تقع في البلقان أغلبية سكانها من الغجر تدعى "شوتكا" يعرفها الفيلم بأنها غير موجودة على الخارطة وأنها في الأصل كانت عاصمة لروما القديمة. والمهم في القرية سكانها، وهم جميعا، كما يقدمهم الفيلم، على قدر كبير من غرابة الأطوار والسلوك، وكل منهم يمارس عملا أو هواية ما، مهما كانت شاذة أو تافهة، يخوض مباريات مع أقرانه في مجالها من أجل الفوز ببطولتها ويعتبر نفسه بطلاها الأفضل، أي أن كلاً منهم بطل في حقل هوايته. والهوايات والممارسات متنوعة، فقد يكون الرجل بطلا في حفر القبور، أو الملاكمة، أو جمع أكبر قدر ممكن من أشرطة الأغاني التركية، أو بطلا في الملاكمة، أو في تدريب الطيور البرية على المصارعة، أو امتلاك أكبر قدر من أربطة العنق المصنوعة في فرنسا، أو حتى بطلا في الشنوذ المخنث. أحد سكان القرية مشعوذ يرتدي عباءة سوداء مثل التي يرتديها مصاصو الدماء في الأفلام ويدعي القدرة على اصطياد مصاصي الدماء، وآخر يفاخر بأنه يستطيع أن ينتقل من حيث يقف إلى مكان بعيد في لمحة عين، وثالث ولي يدعي القدرة على الشفاء، ورابع رجل عجوز في الخامسة والسبعين من عمره يعتبر نفسه بطلا في الحب لأنه جعل زوجته تنجب طفلة وهو في هذا العمر فأطلق على زوجته اسم "كاساندر" تيمنا ببطللة المسلسل المكسيكي الشهير التي وقع في غرامها. إنهم رجال ونساء كلهم غريبو الأطوار، يعرفنا الفيلم عليهم عن قرب، يرسم ملامحهم

الخارجية ودواخلهم النفسية. شخوص مثيرون للسخرية لكن الفيلم يجعلنا نحبههم ونتفاعل معهم. هم نصابون لكنهم ليسوا أشرارا مؤذنين، يضعون أنفسهم بكل صدق وصراحة وعفوية في مواجهة الكاميرا. وهذا إنجاز توصل إليه المخرج نتيجة معايشة حقيقية لسكان القرية وعلاقة معهم تتسم بالتفهم والمحبة.



دقتر أحوال شوتكا

لا تقتصر قيمة هذا الفيلم على مادته الوثائقية وعلى غنى شخصياته وعلى عالم القرية الذي يكشف عنه وعن تراث أهلها الفني، ولا على التعليق الممتع الذي يرافق تقديم الشخصيات، بل تشمل قيمته بشكل خاص قدرته على تقديم شخصيات متعددة متنوعة واقعية تماما وحقيقية، وما كان يمكن تخيل وجودها إلا في فيلم روائي، ينتمي إلى السينما الغرائبية، شخصياته من صنع خيال جامع لمؤلف أو مخرج. وفي واقع الحال فإن هذا الفيلم أوقع العديد من

مشاهديه في حيرة وفي شك من أن تكون مشاهد الفيلم مصنوعة من خلال التمثيل، لكن الفيلم في حقيقته تسجيلي بامتياز، ينتمي إلى السينما المباشرة ولكنه يتعامل مع الفيلم التسجيلي باعتباره فناً يستطيع تقديم مادة من الواقع لا تفقد أهميتها مع تغير الأزمان وليس مجرد توثيق مرئي أو تحقيقي مصور حول موضوع راهن، وليس على إعادة خلقه، كما هو الحال في السينما الروائية.

فيلم "يعيشون بيننا"

هذا واحد من الأفلام التسجيلية القصيرة التي وجدت فيها تجسيدا حقيقيا لما أصفه بالبطل الروائي في الأفلام التسجيلية، ولما أبحث عنه في الأفلام التسجيلية من حلول فنية شعرية مبتكرة. الفيلم هو "يعيشون بيننا"، وهو فيلم من إخراج المخرج المصري محمود سليمان:

شاركت في العام ٢٠٠٥ في عضوية لجنة التحكيم في مسابقة قناة الجزيرة للأفلام التسجيلية. شاهد أعضاء اللجنة على امتداد أربعة أيام عددا كبيرا من الأفلام التسجيلية التي لم يثر معظمها أي اهتمام لدى أعضاء اللجنة الذين صدف أن كانوا على انسجام كبير فيما بينهم في المواقف من الأفلام. كانت إحدى الهموم التي شغلت أعضاء

اللجنة الحاجة إلى اختيار فيلم للجائزة الأولى، وكانت الأفلام تتتالى على الشاشة دون أن يحظى فيلم منها بفرصة اختياره للجائزة الأولى بصورة قاطعة. في اليوم الرابع وما إن انتهى عرض آخر فيلم حتى تنفس أعضاء اللجنة الصعداء، فقد اجمعوا فوراً وبحماس شديد على منح الفيلم الأخير "يعيشون بيننا" الجائزة الأولى.

يحكي الفيلم عن امرأة شابة تخلق عنها زوجها فصارت مضطرة للعمل كي تعيل أطفالها وتؤمن لهم تكاليف الدراسة. العمل الذي تقوم به هو جلب السكاكين وغيرها من الآلات الحادة التي تستخدم في محلات الجزارة والمطاعم وغيرها. في الصباح تصطحب هذه الأم أطفالها للمدرسة وتنطلق بعد ذلك لممارسة عملها وهي تحمل فوق ظهرها أداة العمل الثقيلة. خلال النهار تجوب الأم الشوارع بحثاً عن يحتاج إلى خدماتها، ولا تنسى أن تعود لاصطحاب الأطفال بعد انتهاء الدراسة ولتناول الغذاء معهم وإن على قارعة الطريق. في المساء، وفي الغرفة البائسة التي تعيش فيها مع أطفالها تتابع هذه الأم الشابة الكادحة أطفالها وهم يدرسون ويؤدون واجباتهم المدرسية.



شخصية الأم شخصية بطولية روائية بامتياز، وكان العثور عليها واختيارها مادة وموضوعا للفيلم إنجازا بحد ذاته. يتضمن الفيلم العديد من المشاهد التي تعرض بصدق لحظات مؤثرة من حياة الأم الكادحة وحياة أطفالها، منها مشهد وقوف الأم أمام بوابة المدرسة تراقب باعتزاز وسعادة أطفالها وهم يدخلون إلى المدرسة ثم يقفون في الصف مع أقرانهم، ومشهد الغذاء مع الأطفال في الشارع، ومشهد سماح الأم لأطفالها بالتفرج على التلفزيون.

في البدء يطلب الأطفال من أمهم أن تسمح لهم بالتفرج على التلفزيون، بعد أن كانت اشترطت عليهم أن ينهوا دروسهم وواجباتهم أولاً، وحين ينتهي الأطفال من الدراسة تأذن لهم الأم بالتفرج على التلفزيون. هنا يقدم الفيلم المشهد المذهل الذي لا ينسى. تنهض الأم وتتجه نحو نافذة الغرفة ثم تفتح الأباجور الخشبي على سعته، فيندفع الأطفال نحو النافذة لنكتشف لحظتها أن التلفزيون موجود في الطريق على رصيف المقهى الشعبي المقابل للغرفة عبر الشارع ويمكن رؤيته من نافذة البيت، ويا لسعادتهم وهم يتفرجون على مشهد تلفزيوني كوميدي للممثل محمد الهندي.



بعد كل هذه المشاهد الممتعة والمؤثرة يجيء مشهد النهاية، وهو ذروة الفيلم وخلاصته والحل الفني له، وهو إضافة إلى ذلك المنجز الإبداعي الأهم للمخرج: في الليل، وقبل أن تنام، تجلس الأم مقابل الجدار، تخلع غطاء الرأس الذي ظهرت فيه طوال الفيلم، تسدل شعرها على الكتفين وتتنظر إلى وجهها عبر قطعة من مرآة مكسورة أخرجتها من حقيبة. في هذه اللحظة يكتشف المشاهدون كم هي جميلة وشابة هذه المرأة المعذبة. هذا المشهد هو المرادف السينمائي لما يوصف بلحظة التنوير التي تقضي إلى المعنى في فن القصة القصيرة.



فيلم "الشاطر حسن"

فيلم "الشاطر حسن" (٢٠٠٠)، للمخرج الأردني المقيم في هولندا محمود مساد، فيلم تسجيلي متوسط الطول يقع في حوالي الأربعين دقيقة. يبدأ الفيلم بمشهد تمثيلي نرى فيه أمّاً شابة تروي لطفلها قبيل نومه مقطعاً من الحكاية الشعبية عن الشخصية الأسطورية الشاطر حسن. بعد هذا المشهد التمثيلي، ينتقل الفيلم ليروي حكاية شاطر حسن معاصر، لا عن طريق التمثيل، بل من خلال مادة تسجيلية تتابع وقائع يومية من حياة رجل مغربي يدعى حسن، وهو متشرد يعيش في شوارع المدينة، رأى فيه المخرج أنموذجاً واقعياً لشخصية الشاطر حسن الأسطورية. يربط المخرج بين

المادتين بواسطة التعليق الذي نسمعه من خارج اللقطة والذي يعبر عن صوت المؤلف، مادة الافتتاحية التمثيلية والمادة التسجيلية.

حسن المعاصر مغربي أقنعتة امرأة هولندية بالهجرة إلى هولندا واعدة إياه بحياة رغيدة. بعد أن عاش معها في هولندا بضع سنوات وأنجب منها أطفالا هجرته مما أدى به إلى حياة التشرّد، خاصة وأن العمل الوحيد الذي عثر عليه بعد هجرته إلى هولندا كان عامل نظافة.. هيئة حسن لا تختلف عن هيئة أي متشرّد يسير بثياب قذرة ويتأبط حقيبة بالية يضع داخلها مقتنياته المتواضعة. يعتاش حسن من ما يتصدق عليه المارة من نقود قليلة لقاء عزفه على قارعة الطريق موسيقى شرقية بواسطة الناي مستخدما يديه اللتين شوّهت منظرهما أثار حريق تعرضتا له، نقود يصرف بعضها على شراء لقمة العيش وبعضها على المخدرات التي بات مدمنا عليها.

يصور المخرج بطله حسن وهو يعزف في الشوارع، يصوره وهو يتناول طعامه، يصوره وهو يتعاطى المخدرات، يصوره وهو يتحدث أمام الكاميرا. يقدم المخرج على امتداد الفيلم مجموعة مشاهد بطلها حسن، هي مشاهد مألوفة لها مثيل في حياة مشردي الشوارع، كما إن قصة حياته إضافة إلى البوح الذي يدلي به حسن سواء حول تقبله لواقع حياته الحالي أو المتعلق بحزنه الداخلي وشوقه لرؤية أطفاله لا يمكن أن يتسبب، من حيث المبدأ، في أكثر من تعاطف بسيط معه أو مجرد شعور بالشفقة عليه وعلى أمثاله من المتشردين قاطني الشوارع، ولا يضيف الكثير إلى حقيقة معروفة وهي أن سبب هجرة العديد من شبان

العالم الثالث هو الفقر في البلاد وانعدام فرص العمل وأن الهجرة ليست دائما الحل المضمون.

السؤال هنا ليس ما الذي يميز المهاجر المتشرد حسن إذن، ليهتم به المخرج ويجعل منه شخصية رئيسية لفيلم، بل ما هي القيمة الدلالية التي يحصل عليها المشاهدون وهم يتابعون وقائع الفيلم والتي تعطي للفيلم قيمته؟ الجواب على هذا السؤال يكمن في المشهد الأول الذي نتعرف فيه على شخصية حسن، وهو المشهد الذي أصفه بأنه حل فني.

بعد الانتقال من المشهد التمثيلي إلى المشاهد التسجيلية، يصور المخرج لقطات افتتاحية عامة للمدينة أثناء هطول مطر غزير، ونراقب شخصا، هو حسن، يركض في الشوارع بحثا عن مكان يحتمي فيه من المطر. يعثر حسن على ممر خارجي مسقوف يحيط بمبنى قديم كبير في أحد الشوارع. يجلس حسن على الأرض ثم يشرع في إخراج بعض محتويات حقيبته: أنابيب سوداء اللون يتفحصها واحدا تلو الآخر ويحركها بين يديه، يفحصها من الداخل بواسطة قضيب، يفكك أحدها إلى جزئين، وفي المحصلة تبدو حركات يديه في هذا المشهد للوهلة الأولى شبيهة بحركات الجندي وهو يفكك قطع السلاح تمهيدا لتنظيفها، وذلك قبل أن تتضح تفاصيل تصرفه، إذ يخرج حسن مدية ويعرض رأسها للنار بواسطة القداحة، ثم يبدأ بترو بإحداث ثقوب في الأنبوب الأسود الذي اختاره دون غيره، وبعد أن ينتهي من هذا، يضع الأنبوب بين شفتيه ويبدأ بالعزف ليختبر صحة الصوت الموسيقي الصادر عن هذا الأنبوب، أي الناي الذي صنعه للتو.

حسن إذن، فنان موسيقي وليس مجرد متشرد) في مشهد آخر سيتبين للمشاهدين أنه يهوى الرسم أيضا). هكذا تكتسب شخصيته منذ البداية أهمية ومعنى، وهو معنى سيتم التأكيد عليه من قبل المخرج وتعميمه عبر مشهد عابر يقدم من خلاله شخصا فنانا موسيقيا متشردا مثل حسن نرى فيه رجلا أفريقيا زنجيا يعزف على الطبل في الشارع في انتظار هبات المارة.

هذا التفسير الذي أوردته للمشهد هو ما نعثر على سند له في مقابلة أجراها الناقد السينمائي العراقي عدنان حسين أحمد نشرت في موقع "الحوار المتمدن"، مع المخرج محمود مساد اعترف فيها المخرج بالتالي "... ولو حللنا فكرة الفيلم إلى مكوناتها الأولية فسنكتشف أن قيمة الفيلم تتحدث عن الهجرة. ولو شئنا الدقة فإن الفيلم يتحدث عن هجرة الناس من العالم الثالث أو العالم العربي تحديداً إلى أوروبا وأمريكا، وهو يتحدث بشكل أدق عن هجرتي الشخصية إلى أوروبا، إذ إن الشاطر حسن هو معادل موضوعي لي أنا شخصياً". الطريف بالأمر هنا هو، وحسب ما قيل لي، أن المخرج محمود مساد عاش في هولندا خمس سنوات مهاجرا بصورة غير شرعية، ظل خلالها يسعى بلا جدوى للحصول على إقامة شرعية. وعندما عرض فيلم "الشاطر حسن" في مهرجان نوتردام للسينما العربية في العام ٢٠٠٠ وفاز بالجائزة الأولى عن فئة الأفلام التسجيلية وأغدقت عليه الصحف المحلية المدائح، أدركت الحكومة الهولندية أن هذا المهاجر فنان مبدع فقررت منحه إقامة شرعية.



الشاطر حسن

(ملاحظة"ما ورد هنا حول فيلم" الشاطر حسن" عبارة عن مقاطع من دراسة حول تجربة محمود مساد السينمائية نشرت في الموقع الالكتروني للجزيرة الوثائقية في العدد العاشر من المجلة).



السيناريو عندما يكتبه الواقع

لا يصنع الفيلم التسجيلي بناء على سيناريو تفصيلي دقيق مسبق إلا في حالات نادرة ترتبط بنوع الفيلم أو موضوعه أو غايته الوظيفية، كأن يكون موضوع الفيلم التعريف بمنشأة أو شركة ما أركانها مستقرة في الأرض، أو تقديم معلومات، علمية أو سياحية أو إعلانية دعائية، أو التعريف بتجربة شخص ما، وفي كل الأحوال تبقى هناك إمكانية لتعديل ما كتب مسبقا بناء على شروط و ظروف الواقع الذي يجري تصويره، بالمقابل يصعب، بل ويستحيل، كتابة سيناريو تسجيلي مسبق عن موضوع يجري استكشافه، أو أحداث راهنة لا يمكن التنبؤ بها أو تحديد مسار تطوراتها.

لكن، في حين يعجز المخرج التسجيلي عن كتابة سيناريو مسبق عن أحداث جارية أو وقائع متبدلة تتفاعل فيها الشخصيات الإنسانية فيما بينها، فإن قدرة المخرج ليس فقط على ملاحظة الواقع، بل تحديداً على تنظيم مراقبته للواقع وتنظيم عملية تصوير الوقائع موضوع الفيلم والاستفادة، من أجل تحقيق هذا الهدف، من الاستخدام الصحيح للتجهيزات والتقنيات والعناصر البشرية المتاحة له، قد تؤدي إلى أن يتكفل الواقع نفسه بتشكيل السيناريو بشكل تلقائي أثناء عملية متابعة الأحداث وتصويرها، بحيث قد يبدو الفيلم في صيغته النهائية وكأنه قد أنجز بناء على سيناريو أدبي مسبق بنيت الأحداث والعلاقات البشرية فيه على أساسه.

الحديث هنا يجري عن تجربة جديدة من نوعها لصنع فيلم تسجيلي، تجربة جديرة بالدراسة والاستفادة منها، تجسدت في فيلم من الهند بعنوان "قوة السلطة الخاصة للقوات المسلحة ١٩٥٨" (٢٠٠٦)، وهو فيلم تسجيلي طويل (٧٧ دقيقة)، هو الفيلم الطويل الأول لمخرج شاب يدعي هاوبام بابان كومار.

يتميز الفيلم بقدرته الفائقة على تقديم مادة شديدة الحيوية تتطوي على متابعة أحداث جسيمة ترتبط بمصائر جماعية ومصائر فردية، معروضة بطريقة تجعل المشاهدين يعيشون الحدث ويتفاعلون معه لحظة بلحظة وكأنهم وسط واقع حاضر راهن وليس أمام شاشة تعرض صور وقائع حدثت في الماضي.

ينطلق الفيلم من حادثة جرت في قرية هندية تقع في ولاية مانيبور شمال شرق الهند، وهي واحدة من الولايات

السبع المعروفة في الهند باسم " الشقيقات السبع ". تتعلق الحادثة بالعثور على جثة امرأة مقتولة وملقاة في الشارع وعليها آثار اغتصاب. كان يمكن أن تمر الحادثة بدون ضجة لولا أن المرأة كانت اعتقلت من داخل منزلها من قبل جنود تابعين لفرقة عسكرية تابعة لقوات خاصة ذات صلاحيات استثنائية، بما فيها القتل لمجرد الاشتباه، مكلفة بالإشراف على الأمن في تلك الولاية منذ العام ١٩٠٨، وهي الولاية التي كانت مستقلة في العامين التاليين على استقلال الهند ثم انضمت إلى الدولة الهندية التي وضعت فيها قوات خاصة من الجيش تخوفا من قيام حركات استقلالية حيث أن مواطنيها ينتمون لعرق مختلف الهوية واللغة.

تسببت هذه الحادثة بموجات من حملات الاحتجاج المتتالية التي سرعان ما انتشرت في أرجاء الولاية. كانت النساء في القرية المبادرات للقيام بحملة الاحتجاج والتظاهر التي اتسمت بعفوية مطلقة وكانت بدون تخطيط أو حتى عناصر قيادية. فقد اندفعت النساء إلى الشوارع فور انتشار الخبر ودخلن في مواجهات شجاعة مع قوات الجيش الذي مارس جنوده العنف ضدهن. بعد ذلك انتقلت الاحتجاجات والمواجهات إلى صفوف الطلبة الذين انتفضوا ودخلوا في صدام عنيف مع الجنود، صدام طابعه غير مسلح من قبل الطلاب يقابله عنف دموي من قبل أفراد الجيش. فيما بعد، شملت حركة الاحتجاج قوى سياسية محلية. مع ذلك تعاملت الحكومة المحلية مع هذه الاحتجاجات باستخفاف ولم تحرك ساكنا لوقف العنف الدموي من قبل الجيش ضد المدنيين. وفي النتيجة لم تعد مطالب المحتجين تقتصر على معاقبة

المذبذبين بل تحولت إلى المطالبة بسحب قوات الفرقة الخاصة نهائياً من هذه المنطقة.

على امتداد ساعة وربع رافقت الكاميرا وعرضت عن قرب أهم وأبرز تفاصيل الاحتجاجات والصدامات التي سبق للمخرج وفريقه أن صوروها لحظة ف لحظة. نجح المخرج، وهو أصلاً من مواطني الولاية، في تحقيق هذا الإنجاز عن طريق تجنيد ثمانية مصورين محترفين كانوا على أهبة الاستعداد للتواجد في أي مكان مع بداية الحدث، وكانوا على قدر كبير من المهارة والمبادرة والجرأة في أن، كانوا أشبه بقناصة متمرسين لا تفوتهم حركة إلا والتقطوها. وهكذا تضمن الفيلم العديد من المشاهد المؤثرة والصادمة للمشاعر، مثل مشهد نساء القرية وهن يتعرين كلياً مقابل بوابة ثكنة الجيش في تحد سافر لفعل الاغتصاب، يقفزن ويتمرغن في التراب وهن يصرخن بكل حدة، وكذلك مشهد القائد الطلابي الذي التقطته عدسة الكاميرا، وقبل أن يلاحظه الجنود المنتشرون في المكان أو حتى رفاقه، فور أن أشعل النار بجسمه ولاحقته وهو يركض محترقاً صارخاً من شدة الألم إلى أن سقط إلى جانب الطريق في حفرة فيها ماء موحل، فاندفع نحوه الطلاب والجنود لإطفاء النيران، ثم صورته الكاميرا راقداً في المستشفى مضمداً من رأسه حتى أخمص قدميه، باستثناء وجهه، وكان يتكلم بصعوبة شديدة أمام الكاميرا نتيجة الألم مواصلاً التعبير عن احتجاجه، إلى أن يشير الفيلم إلى وفاته في اليوم التالي. كذلك صور الفيلم عن قرب كيف ينهال الجنود على المتظاهرين بالعصي وركلات البساطير، وصور عن قرب كيف تعب أحد الجنود

من ضرب وركل الشاب الملقى على الأرض فسحب
رشاشة وأجهز عليه بطلقة في الرأس.



ما هو مرعب في هذه المشاهد، ومنها الكثير في
الفيلم، ليس فقط قسوة مادتها وصورها، بل أيضا عدم اهتمام
الجنود بكونهم معرضين عن قرب لعدسة الكاميرا وكأن ما

يقومون به من قتل وتعذيب أمر طبيعي لا داعي للخجل منه أو إخفائه عن الأعين.

لم يلجأ الفيلم إلى المقابلات الصحفية، واستعاض عن هذا كله بتعليق حميم من المخرج و بلوحات مكتوبة تمر على الشاشة بين مرحلة وأخرى، على شكل لقطات دخيلة، تتضمن معلومات ضرورية، بالمقابل فهو ترك الصور تعبر عن نفسها بكل حيوية ومصادقية تجعل المشاهدين يتفاعلون معها ويعيشون معها لحظة فلحظة.

لم يكتف المخرج بتقديم كل هذه المشاهد العنيفة غير المسبوقة، بل نجح في ربطها في بنية سردية تصاعدية وصولاً إلى الذروة، بنية تتجاوز العرض الدرامي إلى قمة العرض التراجيدي. وهنا أيضاً نجد أنفسنا أمام إنجاز فني، وإن بصورة مختلفة، يجعل المادة التسجيلية ذات قدرة بنائية لا تقل أهمية عن قدرة المادة الروائية المتخيلة. وعلى الرغم من أهمية المضمون السياسي والأخلاقي للفيلم إلا أن المخرج لم يجعل منه بياناً سياسياً بل عملاً فنياً ملحمياً ينتمي إلى السينما التسجيلية الصافية، السينما القائم منهجها على عكس وإعادة تنظيم الواقع وليس على إعادة خلقه، كما هو الحال في السينما الروائية.

التجربة الشخصية

أعود الآن إلى الفكرة الأولى التي انطلق منها مشروع هذا الكتاب وأستعرض في هذا المجال أمثلة من تجارب شخصية لي في مجال التعامل مع السينما التسجيلية مارست فيها دور المخرج المؤلف.

لكن، قبل الشروع في الحديث عن هذه التجارب أرغب في أن أوضح أنني منذ سنوات طويلة توقفت عن اعتبار نفسي مخرجا سينمائيا، وفي العادة، عندما يجري معي صحفي ما مقابلة حول شأن سينمائي أطلب منه أن لا يصفني في المقدمة باعتباري مخرجا بل أن يقدمني كمجرد ناقد سينمائي، والسبب في ذلك أنني أعرف في قرارة نفسي

أن الأفلام القليلة التي أتيت لي فرصة إخراجها في بداية علاقتي العملية بالسينما لم توفر لي الخبرة الكافية التي تجعل مني مخرجا متمكنا من حرفته بحيث أستحق هذا اللقب، خاصة وإنني منذ تفرغت للكتابة عن الأفلام وعن السينما بعامة لم أعد أفكر بعقالية مخرج بل بعقالية ناقد وباحث، وثمة فرق شاسع ما بين الطريقتين في التفكير بالعلاقة مع الممارسة العملية. لهذا، فإن ما سأورده لاحقا من حديث عن تجربتي الشخصية كمخرج هو حديث من وجهة نظر ناقد لأفلام قام بإخراجها، ناقد لا يدرس الفيلم بحد ذاته ولا يسعى لتقويمه سلبا أو إيجابا، بل يسعى لاستيعاب التجربة ككل والتأمل في مجرياتها بهدف الوصول إلى استنتاجات ذات علاقة بفهم جوهر السينما التسجيلية باعتبارها نوعا فنيا، وذلك من خلال الانتقال من الخاص إلى العام. وأشار هنا إلى أن بعض ما أقدمه هنا من تحليل يعتمد على مذكرات ويوميات صيغت أثناء الاشتغال على الفيلم، وبعضه كتب في زمن لاحق وأعيد النظر فيه لصالح الكتاب، إضافة إلى ما كتبته خالصا أثناء الإعداد لهذا الكتاب.

يستند المثال الأول إلى فيلم تجريبي قصير حول مبنى أثري، ويستند المثال الثاني إلى تجربة تصوير فيلم من واقع الحياة اليومية لأطفال فقراء معظمهم من الشغيلة، ويسعى المثال الثالث إلى تحليل تجربة فيلم قصير يتناول تداعيات أو انعكاسات حدث خطير على حياة ومصير بعض ضحايا الحرب الأهلية في لبنان، أما المثال الرابع فيتعلق بفيلم متوسط الطول يتناول الموضوع الفلسطيني من خلال لوحات فنان فطري مقعد، في حين أن المثال الأخير يبحث

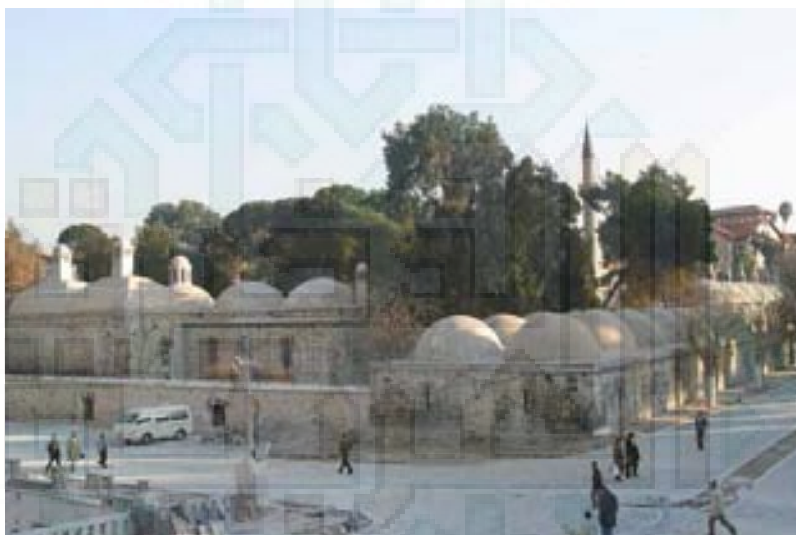
في ويحلل تجربة مشروع فيلم لم يكتمل يتعامل مع أحداث تاريخية مصيرية محددة هي الحرب الأهلية في لبنان زمن النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، وإنني أورد هذه الأمثلة وأتأمل فيها وأحللها وذلك في محاولة لاستخلاص بعض الاستنتاجات التي قد تكون مفيدة على صعيد ممارسة إنتاج وإخراج الأفلام التسجيلية، ومن أهمها فهم هذا النوع من السينما والتعامل معه كوسيلة تعبير فنية.



فيلم " التكية السليمانية"

كان أول فيلم قمت بإخراجه لصالح المؤسسة العامة للسينما بدمشق فيلم تسجيلي قصير مدته سبع دقائق عنوانه "التكية السليمانية" وذلك في العام ١٩٧١. التكية السليمانية عبارة عن مبنى تراثي متعدد الغرف التي تتقدمها أروقة تحيط بساحة واسعة، وتعلو الغرف مجموعة قباب تضيء على المبنى من الأعلى منظرا جميلا. المبنى ملحق بجامع السلطان سليم الذي يعود بناؤه إلى القرن السادس عشر ويقع وسط دمشق على ضفاف نهر بردى بقرب مبنى المتحف. كانت التكية السليمانية تستعمل لإيواء المحتاجين والمسافرين ويقيم فيها رجال دين وطلاب العلم. في الوقت الذي عملت

فيه على إخراج الفيلم كانت التكية السليمانية مبنى أثريا غير مستغل) وذلك قبل أن تعاد صيانتها ليتحول بعد تجديده إلى معلم سياحي أصبحت غرفه وممراته ورشاً يعمل فيها الحرفيون الذين ينتجون مختلف أنواع المصنوعات السورية التراثية من أقمشة وزجاج وخشب مطعم بالصدف ونقش على النحاس وغير ذلك من فنون وحرف يدوية).



التكية السليمانية

قبل هذا الفيلم لم تكن لي خبرة عملية في إخراج الأفلام باستثناء بعض التطبيقات العملية التي أجريتها أثناء سنوات الدراسة وباستثناء تجربة يتيمة لإخراج فيلم عن الآثار في الأردن لم تتجز حتى النهاية قمت بها لصالح التلفزيون الأردني مباشرة بعد تخرجي من الجامعة، بل شرعت في العمل على الفيلم متسلحا بثقافة نظرية ناتجة عن

تخصصي الأكاديمي في السينما التسجيلية من جامعة
موسكو) علما بأن ما كان يفرق دراسة السينما في الجامعة
عنها في المعهد أن التركيز في أساس الدراسة في الجامعة
نظري فيما هو عملي في المعهد)، وبمخزون من أفلام
تسجيلية ذات قيمة فنية عالية شاهدناها ودرسنا بعضها خلال
سنوات الدراسة. بدأ مشروع الفيلم من زيارة قمت بها
للمؤسسة العامة للسينما لمقابلة مديرها العام، وهو عبد
الحميد مرعي الذي كان له الفضل في التأسيس للسينما
السورية المعاصرة، والذي أدين له شخصيا بفضل كبير
علي لأن الفرصة التي أتاحتها لي فتحت لي طريق المستقبل
السينمائي مع أن هذا الطريق انحرف لاحقا عن الإخراج
باتجاه النقد. التقيت بعبد الحميد مرعي بناء على موعد
مسبق رتبته صديق مشترك بهدف تأمين عمل لي، وكنت قد
تخرجت حديثا من الجامعة وغادرت الأردن إلى سوريا بحثا
عن العمل بعد أن صدر عن الجهاز الأمني في بلدي تعميم
بمنعي من العمل في التلفزيون. كان عبد الحميد مرعي
رجلا عمليا وصاحب مبادرة كما كان قومي الانتماء، فتح
أبواب المؤسسة للمخرجين العرب أسوة بزملائهم
السوريين، وقد بادر وطلب مني عبد الحميد مرعي في بداية
اللقاء أن أعرض عليه أفكارا لأفلام أود لو أخرجها،
فعرضت عليه بحماس فكرتين نالتا استحسانه، إحداها كنت
قد فكرت فيها يوم كنت لا أزال طالبا جامعيًا، وخطرت
ببالي أثناء زيارتي لبعض مخيمات اللاجئين الفلسطينيين
الحديثة العهد في الأردن وتتعلق بأوضاع الأطفال في
المخيمات، وكنت قد التقطت آنذاك الكثير من الصور
الفوتوغرافية للمخيمات في بدايات تأسيسها، وكان ذلك في

العام ١٩٦٨، أي قبل تخرجي بعامين، أما الفكرة الثانية، فقد كانت وليدة اللحظة (ما عدت أذكرها الآن)، غير أنه نصحتني بتتحيتهما جانبا مؤقتا، مبررا ذلك بكون كل من الفكرتين تحتاجان إلى خبرة عملية لتنفيذها، على الأقل، خبرة بظروف وإمكانيات وشروط وآليات صنع الأفلام في المؤسسة، وبدلا من هاتين الفكرتين اقترح عليّ تنفيذ فيلم توثيقي عن مبنى أثري هو " التكية السليمانية" لا يحتاج تنفيذه إلى عناء كبير، خاصة وأنه تتوفر لدى المؤسسة مادة علمية عن التكية معدة على أن تكون نص التعليق المرافق للمادة البصرية. وافقت على الاقتراح فوراً، أولاً، لأنه كان منطقياً وثانياً، لأنني كنت بحاجة ماسة للعمل. بعد أيام من اللقاء جرى توقيع العقد الذي نصّ على تكليفي بإخراج الفيلم بطول يتراوح ما بين الخمسة عشر دقيقة إلى العشرين.

كان أول ما قمت به بعد قراءتي للمادة العلمية هو زيارة المكان للتعرف عليه عن كثب ودراسة تفاصيله المعمارية والزخرفية. كان المكان مهماً موحشاً وبحاجة إلى الكثير من الترميم، وكانت ألوان القباب التي تعلو سطح البناء قد محيت بفعل تقادم الزمن، كما تعرت الجدران من الكثير من الزخارف التي كانت تزينها فيما مضى، وكانت هذه أيضاً حالة زجاج النوافذ التي تنتمي إلى طراز معماري إسلامي جميل، بحيث لم تقع عيناى على ما يغري بالتصوير، مما أثار فيّ خيبة أمل، غير أنه سرعان ما خطرت ببالي فكرة غريبة بدت لي بمثابة حل فني لاستعادة جمالية القباب التي تعلو أسطح المكان أعادت لي الاهتمام بالعمل وهي: لماذا لا أقوم بالبحث عن طريقة تساعد على تلوين المكان، على الأقل، تلوين القباب والنوافذ؟

ثم أتبع حماس الشباب وتوقد الذهن الفكرة بفكرة أخرى تطورها وتنقذها من الوقوع في فخ الحل محض الشكلي وتعطيها معنى، وهي أنه يجب عليّ أن أقوم بتصوير الفيلم لا كوثيقة عن أثر معماري تاريخي، بل باعتباره أثرا معماريا معادا تشكيله ومنظورا إليه بعيون معاصرة.

لم تكن التقنيات الرقمية التي تجعل عملية التلوين هذه ممكنة وسهلة مكتشفة في ذلك الوقت، غير أن الفكرة لم تكن مستحيلة التنفيذ من الناحية التقنية. كانت إمكانية تحقيق الفكرة تنطلق من واقع أن مادة التصوير تتكون من أشكال وأجسام ثابتة، يمكن تصويرها، من حيث المبدأ، بكاميرا سينمائية كما يمكن تصويرها بكاميرا فوتوغرافية. كان الحل إذن، يستند إلى إمكانية تصويرها صورا فوتوغرافية وطباعتها على الورق وتلوينها ومن ثم إعادة تصويرها ملونة بواسطة الكاميرا السينمائية.

كان من حسن حظي أن المؤسسة كلفت للعمل معي في الفيلم أفضل مدراء التصوير فيها وأكثرهم خبرة حسبما قالوا لي، وهو جورج لطفي خوري. وفي الواقع، اكتشفت أثناء العمل معه أنه أيضا الأكثر تفانيا في العمل والأكثر احتراما لرغبات المخرج الذي يعمل معه، حتى ولو كان المخرج شابا صغيرا مبتدئا بلا خبرة سابقة مثلي، كما انه كان لا يعترض على تنفيذ أي فكرة مهما بدت صعبة طالما يمكن العثور على حل تقني لها.

كان من حسن حظي أيضا أن جورج خوري مصور فوتوغرافي فنان وخبير، وهو قام بنفسه بتصوير الأماكن التي أردتها فوتوغرافيا وقام بتحميض الأفلام وطباعة

الصور بنفسه بأفضل جودة تسمح بإعادة تصويرها سينمائيا وتحميض النسخ السالبة بما لا يؤثر على نقاوة الصور، وذلك في الأستوديو الفوتوغرافي الخاص به داخل منزله. وهو فعل ذلك بكل حماس على الرغم من أنه استغرب الفكرة عندما عرضتها عليه.

استغرقت عملية التصوير التي شملت المعالم المعمارية والزخرفية التي تخص المبنى الأساسي، أي جامع السلطان سليم الذي كانت التكية ملحقة به، ثلاثة أيام. كانت تتوسط ساحة الجامع نافورة ماء أردنا أن يكون تصويرها ختام العمل. عندما جهزنا الكاميرا فوجئنا بدخول تلاميذ مدرسة برفقة المعلم وقد جاؤوا للتفرج على معالم المكان. كان التلاميذ يسировون في صف طويل يتقدمهم المعلم عندما شرعوا يمرون من أمام الكاميرا ويتطلعون بفضول نحونا. لحظتها صرخت فجأة طالبا من جورج خوري أن يصور مرورهم من أمامنا. أجابني جورج مستكرا: إنهم يتطلعون نحو الكاميرا (في ذلك الوقت كان تصوير الناس وهم يتطلعون نحو الكاميرا أمرا غير مستحب من قبل السينمائيين)، غير أنني ألححت عليه لكي يبدأ التصوير فورا ففعل بدون تلكؤ، غير أنه بادر ما إن انتهى من تصوير اللقطة إلى القول: "إما أن تكون مدركا لما تفعل أو أن تكون مجنونا".

في الواقع كنت مدركا تماما في تلك اللحظة لما أعمل، إذ إنني عندما شاهدت التلاميذ يمرون من أمام الكاميرا ويتطلعون نحوها بفضول، خطر ببالي فورا أن هذه اللقطة ستكون نهاية الفيلم حيث افترضت أنها ستفسر ما قمنا بها من إعادة تلوين لبعض جزئيات المكان، وخاصة القباب

التي أضفينا على كل واحدة منها لونا مختلفا، أي أن المكان بشكله الجديد معروض الآن على المشاهدين من خلال عيون أو وجهة نظر الجيل الجديد المعاصر.

تسبب هذا الحل الفني في تغيير مشروع الفيلم تغييرا كبيرا، فقد تسبب بالنتيجة، أولا، في اختصار نص التعليق الذي كان مكتوبا على امتداد عدة صفحات بحيث أصبح مكونا من أربعة مقاطع قصيرة تحتوي على المعلومات الضرورية التي لم يكن بالإمكان عرضها بواسطة صور المكان، وثانيا، في اختصار مدة الفيلم حيث بلغت بعد انتهاء المونتاج سبع دقائق، وتسبب أخيرا في ضرر شخصي لي حيث جرى تخفيض أجوري عن الفيلم المقررة وفق العقد لأن حساب الأجور في ذلك الوقت كان يرتبط بمدة الزمنية. الطريف بالأمر هنا أن قيس الزبيدي الذي أشرف على عملية المونتاج النهائية للفيلم، وهو سينمائي ذو خبرة كبيرة متنوعة كمصور ومونتير ومخرج وكاتب للسيناريو وناقد، أنجز عمله فيما كنت غائبا، وحين حضرت وعرض عليّ الفيلم في صيغته البصرية النهائية، فوجئت، نتيجة عدم وجود خبرة سابقة لي في المونتاج، بقصر مادته، فاعترضت طالبا إطالته ليتناسب مع المدة المقررة في العقد، غير أنه شرح لي أن هذا غير ممكن فقد استنفد المونتاج كل اللقطات التي جرى تركيبها وفق الإيقاع الملائم للقطات قريبة ثابتة لتفاصيل مكان لا يمكن أن يستغرق عرضها على الشاشة أكثر مما استغرقته في الفيلم، فما كان مني إلا أن اقتصرت ورضخت. على كل حال، كانت تلك تجربة غنية

عرض الفيلم في حينه ضمن برنامج الأفلام التسجيلية السورية المشاركة في مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب العرب الذي انعقد في نيسان من عام ١٩٧٢ تحت شعار "السينما البديلة". وقد مر عرض الفيلم في المهرجان مرور الكرام إذ لم يلتفت إليه أحد، باستثناء ناقد لبناني نشر في وقت لاحق، في المجلة التي يعمل فيها، تعليقا قصيرا مادحا الفيلم معتبرا أنه يقدم أنموذجا على كيف يمكن تقديم فيلم مختلف عن مادة من هذا النوع، وباستثناء مقال طويل كتبه ناقد صديق أثنى فيه على الفيلم ثناء كبيرا ونشره في مجلة محدودة الانتشار، مع أنه لم يكن قد شاهد الفيلم بل استمد معلوماته عن الفيلم من حديثي معه أثناء جلسة سمر.

فيلم " لحن لعدة فصول"

ترتبط التجربة الثانية لي بفيلم تسجيلي قصير قمت بإخراجه في العام ١٩٧٣ من إنتاج المؤسسة العامة للسينما بدمشق وكان بعنوان " لحن لعدة فصول".

يقدم الفيلم مشاهد متنوعة من حياة الأطفال الفقراء في شوارع دمشق جرى تصوير معظمها بطريقة الكاميرا الخفية أحيانا أو المراقبة عن بعد في أحيان أخرى. استغرقت فترة التصوير حوالي العشرين يوما، وسبقها فترة مراقبة متقطعة على مدى شهر تقريبا رصدت بواسطتها مظاهر مختلفة لتواجد الأطفال في شوارع دمشق: هكذا صورت الأطفال العاملين في ورشات تصليح السيارات أو

في مهنة " العتالة" وتحميل وتنزيل البضائع في الأسواق الشعبية أو في مسح أحذية المارة، ثانيا الأطفال وهم يلعبون في الشوارع، أو يلعبون ألعابا قد تسبب لهم أذى جسديا، مثل مشهد رأيته لصبي يتدحرج ممتطيا عجلة شاحنة ضخمة قد يسقط عنها في أي لحظة وتسقط فوقه بكل ثقلها.



صورت الأطفال وهم يلعبون على شكل عراك يتلاكمون فيه ويتصارعون، أو يقيمون فيما بينهم مباراة كرة قدم في زقاق ضيق من حارة شعبية تمر فيه السيارات والدراجات النارية بشكل متواصل، ثالثا الأطفال في الشوارع وكأنها بيوتهم التي يعيشون فيها، يرقص أحدهم وسط الشارع ملتفا على عامود الكهرباء، ويخربش آخر

على جدار من الطين بواسطة الطبشورة ما يمكن اعتباره
رسم طفل .. والخ.



أثناء العمل في مونتاج الفيلم جرى تقسيم هذه المواد
إلى فصول حمل كل منها عنوانا فرعيا، هي على التوالي "
طفولة هرمة"، "عمال"، "لحظات اللهو" و" مواهب غير
عادية". كانت الكتابات التي تظهر ما بين فصول الفيلم تمثل
جزءا من بنية الفيلم الدلالية، وكانت وظيفتها لا تقتصر على
العنونة الخاصة بكل فصل، بل تشمل إضافة دلالة ساخرة
نتيجة التناقض ما بين العنوان وواقع الحال، فعنوان "عمال"
يقصد به الأطفال الذين يضطرون للعمل الشاق،
وعنوان "مواهب غير عادية" كان يشير إلى الموهبة

المجهضة بسبب الفقر، و" لحظات اللهو" يتضمن تناقضا ما بينه وبين نوع اللهو المعروف على الشاشة وما هو بلهو. تتخلل الفصول جميعا لقطات لطفل أنيق الملبس وسيم الملامح يعزف على آلة الكمان في قاعة فارغة ناصعة البياض لحنا جميلا لأغنية أطفال ذات شهرة عالمية، هي "تألقي يا نجمة صغيرة" (واللحن منسوب لموزارت حين كان لا يزال بعد صبييا صغير السن وقد اختاره للفيلم الموسيقي الصديق محمد حنانا، وهو نفسه الذي أشرف على إعداد الموسيقى لفيلمي الأول " التكية السليمانية").



ينتهي الفيلم بالفصل الأخير الذي يعرض لقطات لأناس كبار من مختلف الأجيال يظهرون في أماكن مختلفة من المدينة، في الشارع، وفي المقهى، وفي مداخل الأبنية، يقفون في انتظار أمر ما أو شخص ما، أو حتى بلا سبب، ويبدو على وجوههم تعبير الكآبة والملل والضياع، ويسبق هذا الفصل نص تفسيري طويل نسبيا قصدت أن أعطي

للفيلم خلاصة فكرية سياسية، إن صح التعبير، نص جرى اقتباسه من رواية عن جنوب أفريقيا للكاتب آلان باتون بعنوان "إبك يا بلدي الحبيب" ترجمت إلى العربية في بداية ستينيات القرن العشرين، كان محتواه الذي ورد في الفيلم كما يلي: "إبك يا بلدي الحبيب على الطفل الذي لم يولد بعد والذي سيرث عنا تمزقنا خشية أن لا يحب هذه الأرض حبا جمًا".

تبين من خلال المراقبة التي جرت للمادة المتعلقة بتواجد الأطفال في الشوارع أو في الأماكن التي يعملون فيها أن الكثير من أنماط السلوك التي جرى رصدها يتكرر بهذا الشكل أو ذاك، وهذا ما ساعد على تصوير العديد من أنماط السلوك هذه واستخدامها في الفيلم. من حيث المبدأ، فإن عمليات المراقبة التي جرت ومن ثم عملية تصوير ما أمكن من مظاهر سلوك متكررة كان يمكن أن تقود لصنع فيلم توثيقي عن حياة الأطفال في الشوارع، لكن الفيلم لم يسر في هذا الاتجاه بل استخدم المادة المصورة بطريقة مختلفة تماماً وأخضعها للعديد من احتمالات التركيب وللتجريب الهادف إلى إيجاد حلول درامية تعبيرية جديدة، وذلك بهدف تجسيد الفكرة الأولى التي انطلق منها المشروع وكانت بمثابة المنارة التي قادت عملية المراقبة ومن ثم التصوير، وتالياً، المونتاج.

نشأت فكرة الفيلم من بيت شعر في قصيدة للشاعر محمود درويش استقر في ذهني وظللت أردد له فترة طويلة قبل أن يتحول في لحظة مفاجئة لمشروع فيلم. كتب محمود درويش ببساطة مؤثرة: "ملوثة يا كؤوس الطفولة بطعم

الكهولة" وبعد قراءتي للقصيدة التي ورد فيها هذا البيت تورطت في مهمة تحويلها إلى فيلم تسجيلي.

في البدء، كتبت نص سيناريو مصاغاً بأسلوب أدبي أو على شكل نص أدبي، استلهمت مادته من مشاهد وصور استحضرتها من الذاكرة المعيشة والانطباعات العابرة لظواهر صدف لي أن لاحظتها عبر السنوات لكنها في حينه لم تثر لدي أي اهتمام خاص.

هنا لا بد من الحديث حول الظروف التي جرى فيها قبول النص من قبل لجنة القراءة في المؤسسة العامة للسينما آنذاك، ففي البدء جرى رفض النص رفضاً تاماً لأن الصيغة التي كتب فيها كانت غير مألوفة، فما كان النص يتضمن ما اعتادوا عليه من صيغ متشابهة تقوم على كتابة معلومات عن الموضوع (أو ما كان يطلق عليه آنذاك تسمية المادة العلمية)، المزمع إخراجه مع تفاصيله الرئيسية مرفقة أحياناً بنص تعليق مسبق، غير أن أحد السينمائيين وهو قيس الزبيدي الذي كان يعمل في المؤسسة مونتييرا ومصورا ومخرجا، وهو كان من خارج اللجنة لكنه كان على علاقة جيدة بأعضائها، قرأ النص فأعجبه وقرر أن يقوم بمحاولة إقناع اللجنة بأهميته، غير أنه، وحفظاً لماء وجه اللجنة، طلب مني إجراء بعض التعديل، ولو الشكلي، على النص قبل إعادة تقديمه ثانية من أجل نيل الموافقة عليه، وهكذا حصلت أخيراً على موافقة لجنة قراءة النصوص وباشرت العمل على إخراج الفيلم.

وهذا النص هو ما كان منارتي الهادية أثناء عمليات المراقبة اللاحقة ومن ثم عمليات التصوير، غير أن هذا

النص كان مجرد نواة أولى لفيلم، أما الفيلم فقد تشكل وتطور فقط أثناء العمل على مونتاج الفيلم.

من ضمن الحالات التي تمكنا من تصويرها، لقطات لأولاد يعملون كماسحي أحذية، يظهرون فيها أثناء خدمتهم للزبائن أحيانا، وأحيانا أخرى حين يكونون بلا عمل. صورنا بعض ماسحي الأحذية يقومون، أثناء انتظارهم للزبائن بالنقر بواسطة فرشاة مسح الأحذية على الصندوق المركون بين أقدامهم عازفين بهذا لحنا ما، صورنا أيضا صبيًا وسط شارع عام يقلد عازف الطبل، فيعزف بيديه العاريتين على سياج حديدي، صورنا أيضا صبيًا صغيرًا يرقص وحيدًا وسط الشارع وهو يلتف حول عامود إنارة. أثناء المونتاج شكلنا من هذه اللقطات المتنوعة الشكل، المختلفة الزمان والمكان، لكن المتقاربة المضمون، وحدة مشهدية متفاعلة أدخلناها ضمن الفصل المعنون "مواهب غير عادية" اكتسبت دلالتها من مقارنتها من لقطة الطفل الأنيق هو يعزف على آلة الكمان.

غير أن التركيب الدلالي لهذا المشهد لم يقتصر على هذه المقارنة، بل استفاد من مقارنة أخرى لكنها هذه المرة لم تكن مقارنة بين صور، بل بين صور وأصوات، فعلى الرغم من أن المشهد يحيل إلى حالة موسيقية، إلا أننا وبهدف توضيح مضمون المشهد و تعميق الدلالة، لم نصف للمشهد صوت لحن أو إيقاع موسيقي مناسب بل أضفنا فوق لقطات الأطفال، وهم يعزفون على صناديق مسح الأحذية أو على سياج الحقائق ويرقصون في الشارع حول الأعمدة أصوات طرق بواسطة مطارق حديدية كنا سجلناها بالتزامن مع تصوير لقطات يظهر فيها أطفال يعملون في ورشة

لتصليح السيارات، فيما هم يقومون بتجليس هيكل سيارة، وهي لقطات جرى استخدامها صوتاً وصورة في الفصل المعنون "عمال" والذي كان ترتيبه في الفيلم سابقاً على فصل "مواهب غير عادية"، أي أننا مارسنا وسيلة التباين بين الصوت والصورة لخلق معنى جديد بالاعتماد على عناصر واقعية لكل منها معناها الخاص.

مارست في هذا الفيلم أيضاً تجربة يمكن أن أطلق عليها تسمية استفزاز الحدث، وذلك بواسطة خلق ظروف يعرف المخرج أنها سوف تؤدي بالضرورة إلى تصرف محدد من الشخصية التي يجري تصويرها، أو إلى حدث محدد، وهذا يختلف عن الممارسة المتعلقة بإعادة تمثيل الحدث باستخدام عناصره الواقعية، وهي ممارسة شائعة في إخراج الأفلام التسجيلية.

تمثلت التجربة في الطلب من عدد كبير من أطفال حي شعبي، أن يشكلوا فريقين لخوض مباراة كرة قدم فيما بينهم، وذلك في شارع ضيق تمر منه السيارات والدراجات النارية، مع وعد بتقديم هدية للفريق الفائز. وكنت أعرف، نتيجة المراقبات السابقة على التصوير، أنه سرعان ما ستدب الفوضى بينهم ويعلو صراخهم، وقد تنشأ مشاجرة بين اثنين منهم. وبالفعل حصل كل هذا أمام عدسة الكاميرا. في نفس الوقت انتفتت، دون علم منهم، مع رجل يقيم في المكان حيث يلعبون، وهو رجل طويل القامة عريض المنكبين ذو شارب كثيف، أن يخرج فجأة من البيت، وأن يصادر كرة القدم وأن يطردهم من الشارع، وأن لا يهتم فيما لو استتجد الأطفال بي، وقد نفذ الرجل المهمة بنجاح.

أثناء المونتاج جرت محاولة تعميق هذا المشهد بإضافة دلالة جديدة له لم تكن في الحسبان مسبقاً، فقد لفت انتباهي اللحظة التي رفع الرجل فيها ذراعه مؤشراً للأطفال كي يغادروا المكان، وعندما قمنا بتثبيت الصورة، بدا لنا أن هذا الوضع أشبه ما يكون بمشهد ذراع الزعيم الحاكم وهو يرفعها فوق رؤوس الجماهير الخائفة. الآن، وأنا أستعيد تركيب هذا المشهد، لا أستطيع الجزم إن كان الحل الذي لجأنا إليه موفقاً أم لا، لكن، في حينه اعتبرنا، أنا والمونتير، أننا توصلنا إلى حل مبتكر.

تضمنت الفكرة الأولية لبناء الفيلم، إجراء مقارنة بين مشاهد الأطفال الفقراء في الشوارع وبين لقطة طويلة لطفل أنيق الشكل والملبس، طفل فنان يعزف على آلة الكمان مقطوعة موسيقية كلاسيكية، بحيث يجري تكرار هذه اللقطة ما بين فصول الفيلم) لهذا أطلقت على الفيلم عنوان "لحن لعدة فصول"، غير أنني لم اكتف بهذه المقارنة، بل لجأت إلى حل إضافي لتحقيق فكرتي، فقد صورت رسومات أطفال تعكس براءة الطفولة وأدخلتها في الفيلم كلقطات افتتاحية إلى جانب لقطة الطفل العازف على الكمان.

هنا لا بد من الاعتراف بأن فكرة إدخال رسومات الأطفال واستعمالها في بداية الفيلم لم تكن فكرة أصيلة خاصة بي، بل استعرتها من المشاهد الافتتاحية للفيلم السوفييتي التسجيلي الطويل "فاشية عادية" للمخرج ميخائيل روم والذي سبق ذكره، وهي المشاهد التي تتضمن عرض رسومات للأطفال مصحوبة بتعليق ساخر.



فيلم "خبر عن تل الزعتر"

انشغلت في العام ١٩٧٦ بإخراج فيلم قصير عن سقوط مخيم تل الزعتر الواقع في ضواحي بيروت بعد حصار استمر طويلا من قبل ميليشيات الكتائب اللبنانية تسبب بما وصف آنذاك بمجزرة، وانتهى بتهجير السكان إلى المنطقة الغربية في بيروت. بدأت التصوير بحماس متأثرا بانفعالات فيها مزيج من العاطفة الإنسانية والعاطفة السياسية، وهو مزيج سيؤثر سلبا فيما بعد على النتيجة النهائية للفيلم. بلغ طول الفيلم في نسخته النهائية اثنتا عشر دقيقة، وتكوّن من مادتين متساويتين في المدة الزمنية بواقع ست دقائق لكل منهما، المادة الأولى عبارة عن مشاهد

لحالات النزوح من المخيم إضافة إلى مقابلة مع إحدى الضحايا من النساء، أما المادة الثانية فتكونت من كتابات تتخلل المادة البصرية، كتابات مصاغة كشرح إخباري عن ما حدث. هذا التداخل بين مادتين مختلفتين تحقق لا نتيجة غرض فني بل نتيجة قرار انفعالي خاطئ تغلب بموجبه الغرض الإعلامي والانفعال العاطفي السياسي على التفكير الفني، وهو القرار الذي تنبّهت إلى عدم صوابه، غير أنني لم أنقلب عليه بل حاولت تبريره من خلال اختيار عنوان الفيلم الذي يحيل إلى صيغة إعلامية وهو "خبر عن تل الزعتر" مع إضافة عنوان فرعي آخر سياسي الطابع هو "تل الصمود".



قدمت الفيلم في عرض أول لمجموعة من الأصدقاء، كان من بينهم السينمائي المصري يسري نصر الله، الذي كان يعمل في حينه ناقدًا سينمائيًا في صحيفة "السفير اللبنانية" وذلك قبل أن يتحول للإخراج، وحضرت العرض أيضا السينمائية اللبنانية المقيمة في مصر عرب لطفي. بعد العرض قال لي يسري نصر الله أنه يجب شطب كل الكتابة الإخبارية التي تكون نصف مادة الفيلم والإبقاء فقط على المادة الحداثيّة الحية، ووافقته عرب لطفي على رأيه. لم أوافقهما على هذا الرأي فورا فعاندت وحاولت إقناعهما بضرورة إبقاء المادة المكتوبة لكنهما لم يقتنعا. ولم أستطع أن أدرك في حينه أن يسري كان على صواب تام في رأيه. جرى العرض الثاني للفيلم على هامش مهرجان لايبزغ للأفلام التسجيلية، وحضره نفر قليل من الأصدقاء، ومنهم السينمائي الصديق قيس الزبيدي، ولم ينل الفيلم إعجاب أحد، ويبدو لي أن المقاطع الكتابية تسببت في عدم استقبال الناس للفيلم كما يجب.

الغريب في الأمر هنا أنني أثناء العمل على مونتاج الفيلم كنت أكتب يوميات أخط فيها تأملاتي حول التجربة التي أخوضها، وهي تأملات تتضمن الكثير من التفكير الفني والبحث الأسلوبي وتتناقض مع الصيغة النهائية لتركيب الفيلم والتي وصلت إليها تحت ضغط ازدواجية الهدف ومراوحته بين الفن والغرض الإعلامي. هنا أقدم بعض المقاطع من اليوميات التي أظن أن فائدتها النصية تفوق بكثير ما تحقق منها في الفيلم:

"... تلبستني الفكرة التالية: لم يمض وقت طويل على سقوط تل الزعتر، كان العالم يتحدث عن صمود تل

الزعرتر أمام الحصار الطويل. فماذا يقدم الفيلم عن المخيم؟ إن أي متفرج، سيبحث الآن في أي فيلم عن تل الزعتر، عن معلومات وفيرة عن مشاهد تجعله يرى الأسطورة الواقعية التي بقى يلاحق أخبارها أشهر طوال. فماذا يقدم الفيلم للمتفرج عن تل الزعتر؟ إنه يقدم فكرة شعرية مستوحاة من حكاية تل الزعتر، وهذا يشكل صدمة (على الأغلب) لكل متفرج ينتظر المادة المثيرة.

... ليس في الفيلم بطولات، إنما هناك تركيز على مأساوية الحدث ومن هذه المأساوية ينبع خط الحياة الصاعدة، خط الحياة التي تخرج من الموت.

... عندما فكرت بالفيلم، كنت أعتقد أن طوله لن يتعدى الخمس دقائق وقد صعقت عندما أدركت أنني لن أستطيع أن أجعله أقصر من ١١ دقيقة. إذ إنني أعتقد أن نوعية المادة لا تتحمل أكثر من خمس دقائق، كما أنني أريد أن تكون فكرة الفيلم سريعة التأثير، - أن تحدث صدمة للمتفرج. ولكن الشروحات المكتوبة التفسيرية الطابع أدت إلى إطالة الفيلم.

... لقد نشأت فكرة الفيلم عرضا عندما صورت مشاهد مؤثرة جدا لنزوح أهالي تل الزعتر إلى المنطقة الغربية عبر معبر المتحف الفاصل ما بين شطري المدينة المتقاتلين، كان جميع المهجرين يبكون وينتحبون وبعضهم في حالة الهستيريا. لقد عاشوا مذبة جماعية وكان آلاف الناس يفترشون الأرض وما زالوا تحت تأثير الصدمة، فكل منهم فقد أخا أو أبا أو زوجة أو أما أثناء الحصار والقتال وأثناء النزوح. أذكر من بين ما شاهدت وما تمكنت من تصويره شابا كان يسير بين الجموع ساهما وهو يردد

بصوت منخفض وكأنه يحدث نفسه: "خلص. خالص...".
ومن الواضح انه كان في حالة صدمة جعلته يبدو كما لو أنه
فقد عقله.

... بعد أسبوع صورت أولئك الناس في قرية الدامور
التي فرغت من أهلها اللبنانيين الأصليين وحل محلهم فيها
المهجرون من تل الزعتر، وكانوا حينها قد بدأوا يتأقلمون
مع ظروف السكن الجديد. التقيت بأُم شابة ذات وجه جميل
تحمل ابنتها الطفلة، وجهها يعبر باستمرار وهي تبدو وكأنها
تضحك دائما. حدثتني هذه الأم عن موت زوجها وابنتها
الأخرى. وكان التعبير الضاحك يغطي كل وجهها. وهي
بادرت وطلبت مني أن أصور ابنتها وقالت لي:
- دعها تحكي لك كيف كان الكتائب والأحرار يقتلون
الناس.

بدأت التصوير وصارت الطفلة تجيب على أسئلة أمها،
تحكي بكلمات قليلة وتمثل بوجهها وببيديها كل المأساة الدموية
التي عاشتها، وكانت الطفلة مسرورة لكونها تمثل والأم
كذلك.

صورت كل ذلك، فيما كنت أفكر كيف يمكن لهذه الأم
أن تتحدث عن مأساتها الكبيرة بهذه البساطة وكأن شيئا لم
يكن.

"ادفنوا أمواتكم وانهضوا" وأدركت أن مقارنة مادة
النحيب الجماعي مع حديث الأم وطفلتها سيقودني إلى
التعبير من جديد عن الفكرة التي كانت دوما تراودني: الحياة
التي تخرج من الموت. وهكذا خرج فيلم "خبر عن تل
الزعتر- تل الصمود".

... إن أفضل مشاهد الفيلم المصورة هي مشاهد الأهالي وهم ينزحون. إنها مشاهد مؤلمة وحزينة "وغير بطولية بل إنها قد تكون سلبية، ومع ذلك يجب أن يقود الفيلم إلى البطولة، هل يساعدني في ذلك الأسلوب الشعري المكثف الذي ركب الفيلم على أساسه، مرة أخرى أقول إنني بحاجة لرؤية ردود الفعل.

... حاولت أن ألتزم أقصى الواقعية في هذا الفيلم، لم أعمد إلى تضخيم أي شيء وحاولت أيضا أن أصل إلى البساطة المعقدة التي تحدث عنها دزيغا فيرتوف. ساعدتني الأغنية عن تل الزعتر كثيرا في هذا المجال.

... الناقد وحده كان يعرف تقاليد مثل هذه العروض ومع ذلك فقد خرجت من العرض مقهورا وما زلت (المقصود بهذا كلمة مبروك قالها لي ناقد صديق بعد العرض الخاص واكتفى بها). في الطريق سألني سائقنا وكان قد شاهد الفيلم الأخير: هل هذا الفيلم للعرض في دور السينما أو في المعسكرات. أجبت: في المعسكرات. قال: إذن يمكن عرضه، إما في دور السينما، فالجمهور لا يريد مثل هذه الفيلم، إنه يريد فيلما يثير حماسه، يريد بطولة، يريد معارك، يريد رصاصا، يريد... (وكان حماسه يشتد أثناء ذلك). وسألني أخيرا: أما كان بالإمكان إن نحضر رفاقنا فيمثلون أدوار الكتائب ويمثلون معركة؟

... علق أحدهم على كلامه بسخرية وقال: يا رفيق إننا نعرض الحقيقة، نعرض الوثائق فقط، ومع ذلك كان رأيه نفسه أكثر دوغمائية.

... كان رأي السائق هو الأكثر فعالية: لم أسخر منه فقد كنت أعرف ما يريده الجمهور من فيلم "تل الزعتر"، إنه

يريد أحداثا رهيبية، يريد أن يرى الملحمة التي سمع عنها وقرأ عنها. فيما أنا صنعت فيلما شعريا قصيرا، مستوحى من قضية تل الزعتر، فقيرا بمادته عن تل الزعتر.

... أذكر أن " منى السعودي " وهي تستعد لتصميم ملصق للفيلم، قالت أنه: يجب أن يكون بسيطا، كابتسامة الطفلة في فيلمك التي تلخص كل رهبة الحدث. منى وقتها لم تشاهد الفيلم، إنما انطلقت من حديثي لها عنه ومن ثقتها بي. ... إن فيلمي هو ملتزم، ولكن على طريقتي، سياسة غير مباشرة. لا تضخيم، محاولة للوصول إلى الموضوعية، وإلى التعميم الشعري، وهو أيضا تحايل على مواد فقيرة.... ما هو المهم في حالة الأحداث الكبيرة، الأحداث الملحمية، الحرب الأهلية مثلا؟ سؤال لا يسهل الجواب عليه بالنسبة للمخرج السينمائي التسجيلي. كيف الاقتراب سينمائيا وبإمكانيات شبه معدومة من مشاكل شعب مصيرية؟

... كيف يتم التوفيق بين الروح الدعائية التي اعتدنا عليها وبين الموضوعية التي أرغب في جعلها أساسا للفيلم؟ ... أبدى أحد السينمائيين، رأيا غريبا. لقد تحدث عن مشهد الأم التي تسأل طفلها عن حكاية تل الزعتر. قال إن الطفلة تضحك وهذا مفهوم طالما أنها طفلة، ولكن لماذا كانت الأم تضحك؟ ألم يكن من الأفضل أن تبكي؟ قلت له إن الأم فقدت طفلتها الأخرى وزوجها وهي لذلك قادرة على أن تقرر ما إذا كان عليها أن تضحك أم تبكي. كما أنني استعملت هذا المشهد بالذات لأنها تضحك إذ إنني أردت أن أبين كيف يستطيع الإنسان أن يتجاوز مأساته وأن يعيش من جديد. كما أن هذا المشهد رمزي ومفهوم في رمزيته فهو مباشر وواضح.



فيلم رؤى فلسطينية

في العام ١٩٧٧ حكى لي أحد الأصدقاء عن قريب له يدعى إبراهيم غثام، وهو أحد الذين هُجروا من مخيم تل الزعتر، يتمتع بموهبة في الرسم، وأن لديه العديد من اللوحات الزيتية التي يستعيد فيها صورا ومشاهد من الحياة في فلسطين قبل النكبة، وهو يرسم على الرغم من أنه مقعد، واقترح عليّ أن أقوم بزيارته والتعرف عليه وعلى لوحاته. اكتشفت لدى زيارتي الأولى إلى بيت الرسام إبراهيم غثام برفقة الفنانة منى السعودي أنه لم يكن مقعدا فقط بل أيضا كان مصابا بتيبس في عضلات الرقبة فلا يستطيع تحريكها في أي اتجاه، غير أن الاكتشاف الأهم كان

مجموعة اللوحات الموجودة في البيت والتي جرى رسمها بأسلوب الفن البدائي، لكنها كانت شديدة الدقة والواقعية في مواضيعها وفي تعبيرها عن تفاصيل البيئة الفلسطينية والعادات والطقوس الاجتماعية والدينية. كان إبراهيم غنّام فنانا فطريا إنما، والحق يقال، موهوبا إلى حد كبير.

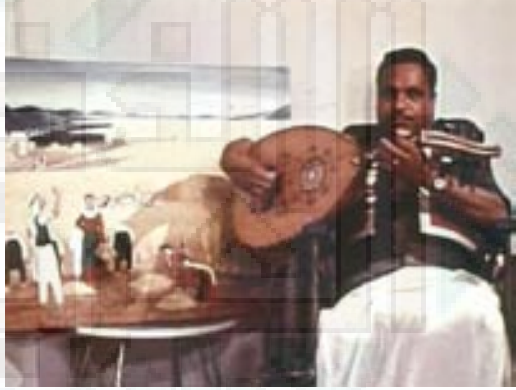


رسم إبراهيم غنّام لوحة صور فيها حقل قمح، وأخرى صور فيها حصاد القمح، وأخرى صور فيها عملية جد الزيتون، وأخرى لعملية عصر الزيتون، وأخرى لقطف البرتقال.

رسم إبراهيم غنّام لوحة صور فيها عرسا شعبيا، وأخرى لعملية ظهور تجري لطفل، وأخرى لمسيرة احتفالية تقليدية كانت تجري سنويا في مناسبة دينية، وصور في لوحة أخرى مدينة ألعاب يحتفل فيها الناس بالعيد، وفي لوحة أخرى صور استراحة لعائلة لاجئة من رحلة النزوح في ساحة بيت ريفي قرب بحيرة طبريا، إضافة إلى لوحات

كثيرة متنوعة المواضيع لا مجال لتعدادها ووصفها هنا، وهي كلها يمكن اعتبارها وثائق فنية عن فلسطين ما قبل النكبة.

في زيارتي التالية له اكتشفت أنه لم يكن فقط رساما موهوبا، بل كان أيضا يعزف على العود، ويغني أناشيد عن فلسطين كتب كلماتها وألحانها بنفسه، وإضافة إلى مواهب عملية أخرى، كان إبراهيم غنّام يتمتع بموهبة "الحكواتي" الشعبي الذي يسرد القصص ويجعلها تنبض بالحياة أمام المستمعين إليه، وهي موهبة سأستفيد منها لاحقاً في بناء الفيلم.



كان إبراهيم غنّام يعرض اللوحات عليّ ويحدثني عنها، يشرح لي محتوياتها ويشرح لي علاقته بالشخصيات التي رسمها في لوحاته. مثلاً، كان يقول لي: "انظر إلى هذه المرأة الجالسة تحت شجرة الزيتون، إنها قريبتني. الشبه بيني وبينها واضح"، أو يعلق على لوحة الاستراحة في البيت الريفي قرب بحيرة طبريا: "هذه المرأة هي صاحبة البيت، وهي سيدة كريمة جداً قدمت لنا وجبة طعام شهية يقال لها

"الشنينة"، أما زوجها الجالس هناك فهو إنسان بخيل حتى أنه لم يرغب في أن يتطلع نحونا. انظر إليه كيف يجلس حاني الرأس وكأنه لا يريد أن يرى أحدا من الضيوف"، أو يقول مشيرا إلى خزانة قديمة الطراز مركونة داخل غرفة تجري فيها عملية الطهور: "هذه الخزانة صنعتها بنفسي ورسمت زخارفها بنفسي"، أو يعلق على لوحة البرتقال: "برتقال فلسطين مشهور، لا يوجد أطيب منه في العالم".

كان يبدو من حديثه أنه لا يتعامل مع شخصيات مرسومة من الذاكرة بل مع شخصيات حية موجود أمامه، لهذا قررت أن أجعل من حديثه أساسا لمادة التعليق. لإنجاز هذا الغرض، تابعت زيارته لثلاثة أيام متتالية، وفي كل مرة كنت أطلب منه أن يعيد الحديث عن سيرته وعن لوحاته مع التركيز على ما اعتبرت أنه سيكون مفيدا للفيلم وحذف ما اعتبرته زائدا عن الحاجة، وفي اليوم الرابع قمت بتسجيل الحديث في صيغته المنقاة من الزوائد قدر الإمكان.

عند التفكير في المنحى الذي سيأخذه الفيلم، وجدت نفسي أمام احتمالين، الاحتمال الأول يتعلق بفيلم عن الشخص نفسه باعتباره إنسانا مقعدا إنما متعدد المواهب، أما الاحتمال الثاني فيتعلق بفيلم عن اللوحات التي رسمها والتي تستعيد مواضيعها صورا من التاريخ الفلسطيني، صورا من البيئة والطبيعة والزراعة و طقوس الشعب التراثية وغيرها. تراجع الاحتمال الأول إلى المرتبة الثانية فيما احتل الاحتمال الثاني المرتبة الأولى، فاللوحات كانت مغوية بمادتها وبأجوائها وبما تتضمنه من نوى سردية، خاصة وأن بعضها يتضمن مشاريع حكايات، فلوحة عصر الزيتون مثلا، تصور رجلا و امرأة، هما على الأغلب عاشقان،

ينظر كل منهما نحو الآخر بحب فيما يقفان قرب حجر المعصرة، وثمة أيضا علاقة حب مشابهة تعكسها النظرات في لوحة قطف البرتقال أو لوحة حصاد القمح.



أثناء التصوير قمت بتحديد التفاصيل في كل لوحة على حدة ومن ثم تصويرها، بحيث يمكن أثناء المونتاج التوصل إلى بناء سردي خاص باللوحة بالتزامن مع الحديث الذي كان يدلي به وكأنه يخاطب اللوحة وما فيها من طبيعة ومن فيها من شخص، بحيث بدا الوضع عند إنجاز النسخة النهائية من الفيلم، وكأنني عرضت على إبراهيم غنام نسخة الفيلم بدون صوت وطلبت منه التعليق على اللوحات مباشرة، وهذا كان حلا مونتاجيا فنيا، إنما مطابقا للواقع.

المسألة الأخرى المرتبطة بتركيب الفيلم كانت تتعلق بجانبين من شخصية إبراهيم غنام، الجانب الأول كونه مقعداً، والثاني كونه فناناً متعدد المواهب، وقد حاولت قدر الإمكان أن أتجنب التركيز على حالته الجسدية، واكتفيت بتصويره جالسا في كرسي المقعدين يرسم أو يعزف على العود ويغني أو يتحدث مباشرة إلى الكاميرا.

بعض الحلول المونتاجية التي استخدمتها في الفيلم ساذجة نوعاً ما، مثلاً في لوحة بحيرة طبريا كان من ضمن شخوص اللوحة طفلة تجلس فوق أرجوحة معلقة بحبال موصولة إلى جذع شجرة، وقد صورت الطفلة عدة مرات، بدت في إحداها إلى يمين الكادر وفي أخرى إلى يسار الكادر، وكان القصد أن يوحي تتابع اللقطتين بحركة تأرجح شمالاً ويميناً، وقد لجأت إلى هذا الحل في محاولة لتحريك الصورة الثابتة بواسطة المونتاج، وقد لجأت إلى مثل هذا الحل في لوحات أخرى، ومنها لوحة الرجل والمرأة في معصرة الزيتون والحصان الذي يفصل بينهما، حيث صورت رأس الحصان ثلاث مرات ولكن بأحجام مختلفة: لقطة قريبة، لقطة متوسطة، وثالثة بعيدة، بحيث يتم تركيبها تباعاً كي يبدو أن الحصان يتراجع لكي يفسح المجال لخلوة الحبيبين) حاولت تنفيذ حل مشابه إنما بدون نجاح أثناء تصوير لوحة قطاف ثمرات البرتقال)، ومع إدراكي لساذجة هذا النوع من الحل فقد وجدت نفسي منساقاً لتنفيذه إذ إنني اعتبرت أنه يتناسب، من الناحية الأسلوبية، مع طبيعة اللوحات التي تنتمي في طريقة رسمها إلى أسلوب الفن الفطري، أو الفن الساذج حسب ما يوصف به هذا النوع من الفن باللغة الإنكليزية.

أفضل تعليق سمعته على الفيلم جاء من شاب كان يجلس خلفي في الصالة التي عرض فيها الفيلم على الجمهور والواقعة داخل جامعة بيروت العربية، وهو أن الفيلم فيلم وثائقي عن فلسطين، وهذا أمر كنت قد سعت إليه بواسطة الطريقة التي جرى فيها تقطيع كل لوحة إلى أجزاء أثناء التصوير، ومن ثم تركيب اللوحات و تتابعها أثناء المونتاج.

عرض الفيلم في العام ١٩٧٨ ضمن مهرجان بغداد الدولي لأفلام فلسطين وحصل على الجائزة الفضية من لجنة التحكيم مناصفة مع فيلم آخر.



الفيلم غير المنجز

كانت الحرب الأهلية في لبنان بالنسبة لي تجربة خاصة ومميزة على صعيد التعامل السينمائي التسجيلي مع زمن تاريخي شكّل نقطة انعطاف تاريخية في حياة المجتمع ككل وحياة الأفراد كحالات خاصة.

شرعت بعد فيلم "خبر عن تل الزعتر" وفيلم "رؤى فلسطينية" بتصوير مادة فيلم عن الحرب الأهلية في لبنان من خلال أجوائها في العاصمة بيروت. جرى العمل على المادة بطريقتين، الأولى، ملاحقة ما يجدر من أحداث يومية ذات علاقة مباشرة بالصدام المسلح، مثل القذائف العشوائية التي كانت تتساقط على الأحياء ويتسبب انفجارها بسقوط

ضحايا ودمار، وكذلك المناوشات الصغيرة التي كان يتخللها إطلاق الرصاص عبر الحواجز التي تفصل بين شطري المدينة المتحاربين، أو انسحاب قوة ما من منطقة واحتلال قوة من الطرف الآخر لها، كما حصل في منطقة "القنطاري"، وغير ذلك من أحداث، وكان العمل على هذا المنوال يسير بالطريقة التي يعمل بها مراسلو وكالات الأنباء التلفزيونية الذين يتصيدون الأخبار المثيرة، أي بطريقة صحفية إعلامية، أما الطريقة الثانية فكانت تسعى وراء محاولة رصد ما أمكن من انعكاسات أجواء الحرب على مظاهر الحياة اليومية وهي طريقة مقاربة لطريقة التفكير السينمائي.

لم يدر في ذهني وقتها أن من الضروري إجراء مقابلات مباشرة لصالح الفيلم مع أشخاص منخرطين في الصراع، واكتفيت بتصوير محاضرة ألقاها أحد السياسيين على مجموعة من مقاتلي أحد التنظيمات المسلحة الذين اتخذوا من إحدى المدارس المهجورة قاعدة لهم.

بعد الانتهاء من عمليات التصوير توقف عملي في الفيلم نتيجة التباس حدث مع التنظيم الذي أشرف على إنتاجه، وجرى بعد ذلك تكليف شخص آخر بإنجاز الفيلم، غير أن الفيلم لم ينجز وضاعت كل الجهود التي بذلناها أدرج الرياح.

علمت بالصدفة بعد مرور زمن طويل سبب توقف العمل على إنجاز الفيلم من قبل المخرج المكلف، وهو بالمناسبة لم يكن مخرجا أصلا، ولم تكن له أية علاقة عملية بصنع الأفلام من أي نوع، بل كان على علاقة صداقة مع سينمائيين، وأنا كنت واحدا منهم، وهو سبب تصح عليه

المقولة الشائعة: "إذا عُرف السبب بطل العجب". ما حصل كان التالي: استلم المخرج المكلف مواد الفيلم واتفق مع فني مونتاج على الشروع بمونتاج الفيلم دون أن تكون لديه فكرة واضحة عن ما تحتوي عليه هذه المواد، وكان أول ما بحث عنه داخل المواد مشاهد من مقابلات حية لأنه كان يظن أن الفيلم التسجيلي يتكون من مقابلات، غير أنه لم يعثر على أي منها، باستثناء مادة المحاضرة التي لم تشف غليله ولم توحى إليه بأي فكرة مفيدة بحيث يمكن استخدامها، وهكذا خاب أمله واعتذر عن عدم متابعة العمل على الفيلم بحجة عدم وجود مادة صالحة لتشكيل فيلم، وهي حجة تقبلتها الجهة المنتجة وألغت المشروع إلى الأبد.

بعد سنوات عديدة كتبت الذكريات التالية أدناه في محاولة لتحليل تجربتي في العمل على الفيلم الموهود:



أثناء تصوير أجواء الحرب

... في يوم من أيام تشرين الأول لعام ١٩٧٥، وفي منطقة "القنطاري" وسط بيروت، تواجدت بصفتي مخرجا مع فريق تصوير سينمائي في شارع سكني تمت السيطرة عليه صباح اليوم ذاته من قبل مقاتلي إحدى التنظيمات المسلحة بعد اشتباكات دامت عدة أيام، انسحب إثرها الطرف الخصم من المنطقة كلها. كان منظر الشارع رهيبا. البيوت المكونة من عدة طبقات كانت تعرضت للقذائف، وجدرانها التي اسودت من آثار الحرائق مليئة بالثقوب الناتجة عن الرصاص. على امتداد الشارع وعلى جانبيه اصطفت عشرات السيارات المحترقة التابعة لسكان هجر معظمهم المنطقة هربا من جحيم الاشتباكات والتي لم يبق من بعضها إلا الهياكل. كان الشارع يموج بحركة المقاتلين والذين كانوا يتراكمون لتفتيش البيوت الخالية من السكان واحتلال مواقع جديدة وتجهيز المتاريس. كان الشارع يبدو كخالية نحل إنما مليئة بالفوضى. كان جميع المقاتلين ملهوفين وعلى عجلة من أمرهم ويغمرهم شعور كبير بالانتصار. على خلفية هذا المشهد كانت تسمع أصوات انفجارات وطلقات رصاص قريبة وبعيدة. في ذلك اليوم فوجئت مع فريق التصوير بامرأة تسير في الشارع في حالة من الذهول. كانت في حوالي الخمسين من عمرها وترتدي ثيابا بسيطة. كان الرعب والاضطراب يسيطران عليها وبدأت كمن يبحث عن شيء ما. اقتربت المرأة من أحد المقاتلين وسألته عن شيء ما لكنه ابتعد دون أن يجيبها. كررت الأمر مع آخرين لكن دون جدوى. حينئذ اقتربت منها بعد أن أوعزت للمصور بتصوير الحديث.

- ما الأمر ؟ سألتها.

- أريد أن أشتري بعض الحلوى (كانت لهجتها مصرية)،
هل تدلني على متجر فاتح ؟

- عودي إلى بيتك، ألا ترين أنك وسط معركة. لا متاجر
مفتوحة. عودي، فقد تصابين برصاصة في أية لحظة.

- لا أستطيع ، - أجابت ، - يجب عليّ أن أشتري الحلوى
لسيديتي . إننا لم نخرج من البيت منذ أيام وهي تشتهي
الحلوى الآن.

- عودي وقولي لها أنك لم تجدي الحلوى، قلت لها.

- لا أستطيع. لقد هددتني بطردي من العمل والبيت إن
لم أحضر الحلوى، وهي عجوز لئيمة جدا.

... لم تفتنع المرأة بل تابعت سيرها وابتعدت عن الشارع
بحثا عن متجر تشتري منه الحلوى ، وكان الموت شبعا
يخيم على المكان.

جعلتني هذه الحادثة أفكر في الكيفية التي يمكن أن
تتلمس الكاميرا بواسطتها طريق مادتها وسط هذه الظواهر
المعقدة والمتناقضة ؟ الأحداث العامة المرتبطة بالقضية
الأساسية جنبا إلى جنب مع تفاصيل حياة يومية قد يبدو
للوهلة الأولى أنها غير ذات أهمية وفي غير محلها الآن من
الإعراب. الحرب كموضوع وكأحداث نموذجية كثيرة،
الحرب كمادة للإعلام، انعكاسات الحرب على الناس
العاديين. الاشتباكات والمقاتلون، الخادمة وسيدتها العجوز.
كلها مواد قابلة للتوثيق وللتحليل السينمائي في آن . ويجب
التوفيق بين هذا كله.

كانت تلك المجموعة تدخل التجربة، تجربة عمل فيلم
تسجيلي عن حرب أهلية للمرة الأولى. لقد اندفعت
المجموعة منذ البداية تصور الأحداث البارزة والمظاهر

العسكرية: مقاتلون، أسلحة مختلفة، متاريس، آثار انفجارات وحرائق. وكانت المجموعة تسارع مثل فرق المصورين الإخباريين لمكان الحدث الجديد فور سماعها به، تصور في أماكن خطيرة وفي ظروف خطيرة .

كان عمل المجموعة يسير دونما خطة محددة، يغلب عليه اللهاث وراء الحدث أو مظاهره الصارخة. فالطابع الرئيسي لطريقة العمل كان توثيقيا وإخباريا مرتبطا بالأحداث الرئيسية. غير أن المجموعة سرعان ما وجدت نفسها تسير في طريق مسدود، فبدأت تصور المظاهر العامة للحياة الاجتماعية في زمن الحرب الأهلية، أزمة الخبز والمحروقات، أزمة المياه، الأوساخ في الشوارع، بسطات صغار الباعة التي انتشرت في كل مكان. غير أن هذا الانتقال النوعي إلى حد ما لم يكن كافيا، إذ بقي التصوير يجري ضمن حدود المظاهر الخارجية العامة .

عندما صورت المجموعة حكاية الخادمة وسيدتها العجوز، قامت بنقلة نوعية حقيقية كان يمكن لها أن تغير مسار الفيلم كله، غير أن هذا المسار لم يكن قد اختمر بعد. هذا المسار لو تحقق لكان من الممكن أن يجعل من الفيلم عملا وثائقيا فنيا ذا بنية درامية، ويجعل طريقة العمل في الفيلم تقترب من العمل في كتابة وإخراج النص الدرامي.

في نفس الوقت الذي تواجدت فيه المجموعة السينمائية في تلك المنطقة كان يوجد مصور تلفزيوني أجنبي من أصل لبناني يعمل لصالح إحدى الوكالات. عندما أبلغته بما جرى مع الخادمة بدا غير معني بالأمر. بالمقابل كان يعتبر أن عمله انتهى في ذلك المكان وأنه كان

محظوظا، لأنه توفّق، حسب ما قال "بتصوير جريح" فور إصابته وكان عليه أن يسرع لكي يبيث مادته "المثيرة".

تقودنا هذه المقارنة إلى ضرورة التفريق بين طبيعة التفكير السينمائي، حتى ولو كان مجاله الأفلام التسجيلية، وبين التفكير الإعلامي الذي يبيث الأخبار المصورة.

مثال آخر: مع بداية القصف العشوائي المتبادل بين شطري بيروت انفجرت قذيفة في ساحة مغلقة صغيرة في أحد الأحياء الشعبية وكان ذلك في حوالي السادسة صباحا. وقع الانفجار أمام مدخل فرن، وفيما كان عدد كبير من الناس يقفون في انتظار الخبز الطازج. أدى الانفجار إلى مقتل معظم المنتظرين. عندما وصلت مع مجموعة التصوير السينمائية لتسجيل الحدث وكان ذلك بعد أقل من ساعة على وقوعه، كانت الساحة قد أخلّيت من الضحايا والمصابين فيما وقف بعض الجيران يستمعون للفرّان، الذي نجا من الحادث تماما لأنه كان في الداخل، يتحدث إلى الواقفين قربهِ وهو في حالة من الذهول والانفعال الشديدين. كان يمسك بين يديه قطعا صغيرة من الورق يعرضها أما المتجمهرين من حوله، ويصف المشهد المأساوي ويؤكد إن الخبز لم يكن قد نضج، ولهذا وزع على الواقفين أرقاما تضمن حفظ حقهم في الدور. كان مجمل حديثه يشير إلى أنه يشعر بالذنب تجاه القتلى والمصابين وكأنه المسؤول عن جريمة ارتكبها آخرون. كان المكان يعج بتفاصيل آثار وبقايا الحادثة: دمار، آثار شظايا، دماء و أشلاء لحم بشري متناثرة على الأرض وعلى الجدران وهوية شخصية ملطخة بالدماء ملقاة فوق مقدمة سيارة.

شاهدنا لحظة وصولنا إلى مكان الحادث جثة ملقاة على الأرض وكان الدم يغطي أذني الميت، فيما لا توجد أية إشارة لإصابة في أي مكان آخر من جسده، بعد قليل وصلت عربة إسعاف ونقلت الجثة. التقط المصور عملية نقل الجثة ثم نظر إلي نظرة أستاذ وسألني وكأنه يمتحن معرفتي:

- هل تعرف كيف مات الرجل؟
- نتيجة الضغط على أذنيه من قوة الانفجار.
- شاطر. أجبني.

فكرت لحظتها في أن سؤاله هذا يمكن أن يصبح مدخلا لفيلم تسجيلي آخر عن الحرب أساسه التعبير عن ما قد تتسبب به الحروب من قتل للمشاعر الإنسانية لدى المتورطين فيها سواء أكانوا من المحاربين أو من المواطنين العاديين الذين يتعايشون مع ويلاتها وفضائعها.

إن مصور وكالة الأنباء سيكتفي من الانفجار بتصوير جوه العام وآثاره الملموسة، بينما يجب على السينمائي التسجيلي، أن يهتم، إضافة إلى تفاصيل الحدث والجو العام، بتصوير انعكاس مثل هذا الحدث على الفران لأن واقع هذا الانعكاس يكشف دراما إنسانية عميقة المضمون والدلالة، معبراً عنها بواسطة مادة واقعية حقيقية، لذلك فهي تملك قوة إقناع وتأثير كبيرة وتتمتع بديمومة زمنية تتجاوز الحدث وفترته.

تعلمت من هذه التجربة التي لم تكتمل أن التوثيق السينمائي، هو عملية استكشاف معرفية فنية تقود إلى تحليل الواقع وحركته في الزمن بحثاً عن ما هو أنموذجي وقابل للتعميم في آن، والإنسان هو الهدف الأول لهذا التوثيق، وأن التوثيق للأحداث أمر على غاية من الأهمية، لكن التوثيق

سيظل ناقصا من حيث القيمة السينمائية فيما لو ظل مجرد إخبار مختزل عن حدث جرى ولم يتطور إلى موضوع لا يكفي بتقديم العناصر الرئيسية للحدث/ الخبر، بل يتعامل معه كمادة درامية حية غنية بتفاصيلها وعلاقاتها المتبادلة وتحولاتها ويقدم من خلالها أفكارا وتأملات حياتية عميقة وقد يستخلص من تركيب الوثائق أبعادا شعرية.

... وبعد،

قرأت ذات يوم رأيا لكاتب فرنسي يقول ما معناه: "لا تكون السينما فنا إلا عندما تكون الكاميرا في عين شاعر" ويبدو لي أن هذا الرأي ينطبق بقوة على السينما التسجيلية.

الفخيرة العربية



الف خير

ملحق



فیرتوف... سیرة رائد مبدع تسجیلی



حدث التطور الأول في حقل السينما التسجيلية بعد أفلام الأخوين لومبير نتيجة اهتمام وكالات الأنباء بتصوير الأحداث المهمة في العالم بالكاميرا السينمائية، مما تسبب في ظهور النواة الأولى لصيغة "الجريدة الإخبارية المصورة" التي تأسست في فرنسا في العام ١٩٠٨ من خلال شركة "باتيه" التي رفعت شعارا يقول: "نرى كل شيء ونعرف كل شيء"، وتبعتها بعد ذلك شركة "غومون". كان من نتيجة انتشار صيغة الجرائد الإخبارية المصورة اكتشاف أولى طرائق استعمال المونتاج، وقد تحقق ذلك بسبب الحاجة للصق المواد المصورة المتنوعة المواضيع والمصادر وجمعها معا على شريط واحد يعرض الأخبار المصورة في أرجاء العالم المختلفة. ولقد حققت الجريدة المصورة إنجازا آخر نتج عن إرسال عدد كبير من المراسلين السينمائيين إلى مختلف بقاع الأرض لتصوير الأحداث أو المعالم المدنية.

في هذه الأثناء كانت السينما التمثيلية تكتشف تدريجيا عناصر وسائلها التعبيرية المميزة، وخاصة من خلال أفلام دافيد وورك غريفت الذي شرع منذ العقد الثاني من القرن العشرين فيصنع أفلام يستكشف في كل منها وسائل تعبير بصرية جديدة، ولكن على الرغم من هذا التطور، فإن صيغة الجريدة السينمائية المصورة بقيت مهيمنة على الأفلام التي تعتمد على الوثائق المصورة والتي ظلت تحصر نفسها ضمن الوظيفة الإخبارية الإعلامية.

استمر هذا الوضع إلى بدايات العشرينيات من القرن العشرين، حيث حدثت القفزة النوعية التي جعلت الأفلام الإخبارية تستخدم وسائل التعبير الفنية السينمائية المستخدمة في السينما التمثيلية وتطور وسائلها الخاصة في عكس صور وأحداث الواقع. تحققت هذه القفزة المزدوجة بفضل جهود المخرج دزيغا فيرتوف الذي بدأ عمله في السينما من خلال مشاركته في تحقيق الجريدة السينمائية المصورة والذي ضمنها العديد من الاكتشافات التعبيرية المبدعة والسابقة على عصرها في أحيان كثيرة، وهو لم يكتف بإجراء التجارب الفيلمية بل عمل بنشاط في مجال التنظير لهذا النوع من الأفلام.

هنا، و بهدف التعريف بالدور الرائد لدزيغا فيرتوف في مجال السينما التسجيلية، اقتبس النص الطويل التالي، بعد إعادة تحريره و تدقيقه، المقتطع من دراسة لي عن فيرتوف نشرت في كتابي الأول " بحثا عن السينما" (١٩٧٤):

"في عام ١٩١٨، دعا ميخائيل كولتسوف، الذي كان يترأس قسم الأخبار السينمائية حديث العهد، صديقه فيرتوف إلى العمل معه في قسم الأخبار. وهكذا ابتداءً فيرتوف يعمل في مونتاج الأفلام الإخبارية. في ذلك الوقت لم يكن المونتاج قد أصبح فناً بعد، وكان لا يزال يؤدي وظيفته بطريقة أولية، غير أن ثقافة فيرتوف الواسعة وحسه العميق وذكاءه قد جعلوه لا يكتفي بذلك، فبدأ يحاول تجربة قدرات التعبير بواسطة الوثائق المصورة مونتاجياً، ثم انقطع بعد ذلك عن المونتاج وترأس قسم المصورين الحربيين، كما بدأ بعد ذلك يقود القطار السينمائي الدعائي الذي كان يطوف في أنحاء البلاد ويعرض الوثائق السينمائية بهدف الدعاية للثورة. ويبدو أن هذا الأمر قد ساعد فيرتوف على التفهم العميق لدور السينما السياسي الثوري، وارتباطها في الوقت نفسه بالواقع الملموس ارتباطاً عضوياً، ثم أشرف على الجريدة الإخبارية المصورة "الأسبوع السينمائي"، وقام بإخراج بعض الأفلام الإخبارية القصيرة التي كان يركبها من وثائق سينمائية مصورة مسبقاً. جميع هذه التجارب السينمائية زادت من قناعة فيرتوف بدور السينما التسجيلية وبالمونتاج بشكل خاص كأساس للغة السينمائية.

ولقد ساهمت ظروف الثورة الروسية الاشتراكية وإيمان والتزام فيرتوف به، في أن يبدأ فيرتوف عملية بحث جدية عن أصول اللغة السينمائية. ولقد تميز هذا البحث بأنه لم يكتف بوضع قواعد دقيقة للعمل السينمائي بل جعل هذه القواعد تصنع فناً ثورياً جديداً.

كانت التجربة الجدية الأولى هي الجريدة السينمائية المسماة "الحقيقة السينمائية"، والتي ابتداءً إنتاجها منذ عام ١٩٢٢. لقد كان كل عدد من هذا الجريدة يتميز باكتشاف جديد و بحث عن وسائل جديدة تختلف عن سابقتها. وكان الأساس في هذه التجارب الاعتماد الكلي على المونتاج كوسيلة للتعبير ولإثراء المادة المصورة وإضافة أبعاد جديدة لها، بالإضافة إلى الاستعمال الذكي للعناوين (الشروحات اللغوية التعريفية) المكتوبة التي كانت تساهم في خلق اللغة التعبيرية. لم تكن العناوين في تجارب فيرتوف الأولى مجرد وسيلة توضيحية تسد الحاجة إلى الشرح في غياب وجود الصوت (التعليق)، بل كانت جزءاً من البناء الدرامي، والتركيب اللغوي الجمالي للفيلم، إذ هي تخضع للمونتاج وتغدو جزءاً منه، وتصور كأبي لقطة حية بعد دراسة مستفيضة "للقطة" من حيث الحجم وأسلوب كتابة العنوان وعدد الكلمات في الجملة داخل اللقطة الواحدة (الكادر). منذ ظهر العدد الخامس من "الحقيقة السينمائية" بدا واضحاً أن دزيغا فيرتوف قد وضع أساساً متيناً لتجربته العملية، وبدأ يطور هذه التجربة بشكل مبدع. ولقد كتب فيرتوف عن العدد الخامس من جريدته يقول: "إن العدد الخامس من "الحقيقة السينمائية" شأنه شأن الأعداد السابقة، يسير خطوة فخطوة في طريق تحطيم تقاليد الأخبار المصورة السابقة، وهو يمثل صوراً ذهنية وإيقاعه في حدود كل موضوع منفصل، ويبحث عن النبض العام لكل "الأسبوع السينمائي" وعن الوحدة الإيقاعية للمواضيع المتنوعة".

ويتميز العدد الخامس بدراسة جديدة للإيقاع السينمائي العام للفيلم، الذي يرتبط بتصادم المواضيع المطروحة، بحيث يزداد الإيقاع الخاص بكل مشهد أو موضوع مصور.

استمرت "الحقيقة السينمائية" تصدر بشكل منتظم حتى عام ١٩٢٤، وهي فترة كَوْن خلالها فيرتوف فكرة متكاملة عن الوحدة المونتاجية والإيقاعية للفيلم، وطبقها عمليا في كل أعداد هذه الجريدة.

عام ١٩٢٤ ظهر فيلم فيرتوف "العين السينمائية" الذي دعاه بهذا الاسم ليوضح فيه عمليا نظريته حول أسلوبه المسمى "العين السينمائية". قبل ذلك كتب فيرتوف في العام ١٩٢٣ يقول: "المرتکز الأساسي هو اعتبار آلة السينما كعين السينما، التي هي أكثر كمالا من العين البشرية، وذلك لأجل دراسة فوضى الظواهر المرئية التي تملأ الكون".

يتحدث فيرتوف عن فيلمه فيصفه بأنه: "أول محاولة في العالم لخلق مادة سينمائية، دون مشاركة الممثلين والرسامين، بعيدا عن الأستوديو والديكور والملابس الخاصة. هذا الفيلم هو هجوم حقيقي يقوم به المصورون على واقعنا، وهو يرسم على خلفية التناقضات الطبقيّة والحياتية لوحة العمل القادر على خلق كل شيء. ولقد أثارتني في هذا الفيلم قضية أخرى، وهي فضح التمثيل الذكي في الواقع، فغالبا ما يمثل الناس بشكل جيد، ولقد أردت أن أفصح هذا القناع".

يمتاز هذا الفيلم على صعيد التقنية السينمائية (بالإضافة إلى التطوير المستمر للمونتاج)، بخلق حركات جديدة للشريط السينمائي على الشاشة، مثل

الحركة العكسية للقطعة، وتقسيم الكادر إلى قسمين وكأنه يتمزق، وحركات كثيرة مختلفة استطاع أن يوظفها لتخدم الفكرة في الفيلم ولم يكتف بأن يكتشفها فقط.

عام ١٩٢٩ أخرج فيرتوف فيلمه الشهير " الرجل ذوالكاميرا السينمائية" الذي يمتاز من الناحية التقنية بتطوير واسع للحيل السينمائية، وبايقاع مونتاجي سريع. لقد برهن فيرتوف في هذا الفيلم على قدرة الكاميرا، من الناحية التسجيلية، على التوغل في أعماق الواقع والتطرق إلى جميع ظواهره المرئية. فيلم " الرجل ذوالكاميرا السينمائية" أو كما يطلق عليه " السيمفونية البصرية" يعتبر المحاولة الأولى في العالم لخلق فيلم كامل دون سيناريو مسبق، أو عناوين توضيحية، أو ممثلين، فيلم تطرح فيه الأفكار وتناقش المشاكل، وتتضح فيه الصور الذهنية بواسطة الصورة الواقعية وحدها، المدروسة مونتاجيا بطريقة تثير الدهشة والإعجاب. هذا الفيلم هو المحاولة الأولى لجعل الكوادر الصامتة تتكلم، حسب تعبير فيرتوف.

في العام ١٩٣٠ وبفضل اكتشاف إمكانية تسجيل الصوت، يحقق فيرتوف بفيلمه " سيمفونية الدنباس" أو "الحماس" (موضوع الفيلم يدور حول بناء سد ضخ)، إنجازين هامين، تجليا في استخدامه لوسيلتين تعبيريتين، أصبحتا بفضلهما الركائز الأساسية في لغة السينما.

الإنجاز الأول هو: على الرغم من استحالة تسجيل المؤثرات الصوتية الطبيعية خارج الاستوديو، بسبب من ضخامة آلات تسجيل الصوت وعدم قدرتها على الحركة في ذلك الوقت، وعلى الرغم من عدم توفر الوسائل التقنية الضرورية لتسجيل الأصوات الواقعية، فقد أجرى فيرتوف

العديد من التجارب التي تمكن على أثرها من أن يجهز المعدات الخاصة بتسجيل الصوت بحث تخدم غايته، وهي تسجيل المؤثرات الصوتية الطبيعية، وكانت هذه هي المرة الأولى في تاريخ السينما التي يتم فيها تسجيل الأصوات الطبيعية خارج الاستوديو. لم يكتف فيرتوف بهذا الإنجاز التقني الهام بل سعى لاستغلاله فنيا: "لم نحاول أن نكتفي بالتوافق البسيط بين الصوت والصورة، بل تصدينا للتحدي الأصعب، حسب ظروفنا، وسرنا في طريق التفاعل المتبادل المعقد بين الصوت والصورة".

عندما شاهد شارلي شابلين فيلم "سيمفونية الدنباس" (الحماس) كتب تعليقا جاء فيه: "لم يكن بوسعي يوما أن أتصور أنه يمكن تنظيم الأصوات الصناعية بحيث تبدو رائعة. إنني أعتبر فيلم "الحماس" من أكثر السيمفونيات التي سمعتها في حياتي فعالية وتأثيرا. إن السيد فيرتوف موسيقار، وعلى الأساتذة أن يتعلموا منه لا أن يناقشوه...".

الإنجاز الثاني لفيلم "سيمفونية الدنباس" كان إجراء أول مقابلة سينمائية وعرضها على الشاشة، فلأول مرة بدأ الإنسان في الفيلم التسجيلي ينطق ويتحدث عبر الشاشة عن مشاعره وأفكاره، الأمر الذي جعل السينما التسجيلية قادرة على النفاذ إلى أعماق النفس البشرية، بعد أن كان ذلك في السابق مقتصرًا على الفيلم الروائي، وعن طريق الممثل.

يأتي فيلم "ثلاث أغنيات عن لينين" (١٩٣٤) كنتويج لموهبة فيرتوف الذي استطاع أن يحقق في أفلامه ما ذكره حول أن أفلامه تعكس الإحساس السينمائي بالعالم، حيث استطاع أن يحقق فيلما سياسيا ثوريا عن جمهوريات آسيا

الوسطى يمكن تشبيهه بالقصيدة الجميلة ذات الطابع الملحمي.

لخص فيرتوف في مذكراته مراحل تجربته العملية على النحو التالي:

١٩١٨-١٩١٩: التجارب الأولى لإنتاج مجلة سينمائية "الأسبوع السينمائي" - ٤٠ عددا. أولى تجارب الأخبار المصورة بسرعة كبيرة "أثناء القفز من أعلى المغارة" - أولى تجارب الأخبار السينمائية التاريخية "الذكرى السنوية للثورة".

١٩٢٠ - ١٩٢١: التجارب الأولى لصنع تجهيزات سينمائية سيارة "العربات السينمائية، العربات الحديدية السينمائية، السيارات السينمائية، القطارات السينمائية".

١٩٢١-١٩٢٢: تجارب لصنع أشرطة سينمائية من طراز جديد متنوعة الطول وبمواضيع معينة تحت العنوان الشامل "الحقيقة السينمائية" - ٢٣ تجربة.

أ- كتابات - شعارات.

ب- كتابات متحركة.

ج- كتابات - إنشاءات.

د- كتابات مشعة.

هـ- كتابات مطبوعة على الكادر.

و- كتابات مبعثرة مفككة.

١٩٢٢-١٩٢٣: العمل على وضع مشروع لمختبر إبداعي يسمى "المحطة السينمائية التجريبية الأولى"، ويكون له البرنامج التالي:

أ- الحقيقة السينمائية.

ب- الأخبار العاجلة.

ج- الأخبار الهزلية.

د- دراسات إخبارية.

ه- إعلانات سينمائية.

و- اختبارات

١٩٢٢-١٩٢٣:

أ- صنع أولى أفلام الرسوم المتحركة في الاتحاد السوفيتي.

ب- أولى الإعلانات السينمائية بخرائط حية، نشرات من الرسوم المتحركة، مخططات حية، رسوم هندسية سينمائية.

ج- أولى الصور الكاريكاتورية الفكاهية على الشريط.
١٩٢٤:

مشروع تنظيم العمل الإعلامي لعين السينما، المستطلعون السينمائيون، المراقبون السينمائيون، أولى التجارب لاجتذاب الرواد الجدد إلى الأخبار السينمائية، إنشاء حلقات " العين السينمائية" و " العين الفوتوغرافية"، إنشاء الجرائد الفوتوغرافية.

أول مشروع لتنظيم المراقبة السينمائية الوثائقية الطويلة، ثلاثة أنواع من المراقبة السينمائية، مراقبة مكان التصوير أو هدف التصوير، مراقبة الأشخاص الجاري تصويرهم، مراقبة الموضوع.

١٩٢٦ : مشروع تنظيم فبركة الفيلم الوثائقي غير التمثيلي " الفبركة السينمائية للوقائع".

١٩٢٨- تجربة صنع فيلم وثائقي طويل دون كتابات وكلمات، ودون توضيحات أدبية.

١٩٢٩-١٩٣٠: تجارب واختبارات للتمكن من تسجيل وتثبيت الأصوات الوثائقية والتحكم بها في مختلف الظروف".

كان هذا الخط الطويل من التجارب يتطابق مع إيمان فيرتوف بأن: "كل من يحب فنه، يبحث عن جوهر أصوله التقنية".

منطلقات فيرتوف النظرية

لم يكن تسجيل وتثبيت الواقع الحي على الشريط السينمائي هدفاً لفيرتوف، بل كان وسيلة للوصول إلى الفكرة الشعرية المعممة عن طريق هذا الواقع، إذ ليس الهدف نسخ الواقع وإعادة عرضه، بل الهدف هو خلق فن ثوري جماهيري يساعد على فهم وتفسير الواقع. وما دام الأمر كذلك، فإن تصوير الأحداث اليومية المختلفة التي تشكل بمجملها النشاط الاجتماعي للإنسان، سيساعد أكثر على فهم هذا النشاط والتعمق في القوانين التي تسيّره. إن اعتبار المادة الواقعية أساس العمل السينمائي، هو منطلق مادي علمي في التفكير، وإيجابي في الوقت نفسه.

انطلاقاً من هذا الفهم، بدأ فيرتوف يدرس العلاقة بين آلة عمله ومادته، أي بين الكاميرا السينمائية والمادة الواقعية، وبدأ يدرس الوسيلة التي تساعد على ربط المواد المصورة ببعضها البعض على شكل فيلم لكي تتضح أبعادها.

هكذا صاغ فيرتوف مفهومه للمونتاج كمنهج متكامل، وليس فقط وسيلة تعبيرية ضمن الفيلم. المونتاج كمنهج عند فيرتوف يشكل نظرية متكاملة، تبدأ من فهمه الدقيق للقطعة الواحدة، وتنتهي بمجموعة اللقطات والمشاهد التي يتكون

منها الفيلم. وهذا يعني قبل كل شيء الفصل بين موضوعية المادة المصورة وموضوعية الفيلم، فموضوعية المادة المصورة تأتي من كونها مادة موجودة أصلا في الواقع، لكن موضوعية الفيلم تتحقق نتيجة التحليل العلمي المادي، ومن الربط الجدلي بين الأحداث والظواهر والمواد المصورة، ومن التطابق بين النتيجة الفكرية التي يصل إليها الفيلم وبين منطق التطور التاريخي الموضوعي والحتمي. ولقد كان منطلق فيرتوف هذا ما أدى به إلى البحث عن الوسائل الفعلية التي تساعد على تحقيق هدفه، فاكتشف الكاميرا الخفية، والتصوير المفاجئ والملاحظة الطويلة الدقيقة لموضوع التصوير، وحدد لأول مرة الشروط التي تحكم العلاقة بين المخرج والمصور، وحدد قواعد المونتاج، وصولا إلى صياغة نظريته حول " العين السينمائية".

كان فيرتوف من مؤيدي المدرسة المستقبلية في الفن والأدب، تلك المدرسة التي كانت تتغنى بالآلة وحركتها، من حيث هي الوسيلة التي تساعد على زيادة تطور المجتمع، وهي كانت تتغنى بالدور الذي يقوم به التقدم العلمي لصالح المستقبل. غير أن المستقبلية، وإن كانت قد أثرت على نشاط فيرتوف في بداية عمله السينمائي، إلا أنها لم تلعب الدور الرئيسي فيه.

ما يهمنا هنا في الأساس هو فهم فيرتوف الشامل للفيلم استنادا إلى مجموعة اللقطات المنظمة مونتاجيا. يكتب فيرتوف: " من الجهل الاعتقاد بأن لقطة واحدة يمكن أن تجيب على مجموعة الأسئلة... أين؟ لماذا؟ متى، . في السينما، الفيلم بمجمله يؤدي إلى هذه الأجوبة" ويكتب في مكان آخر: " تُصنع " الحقيقة السينمائية" من المادة كما يصنع

البيت من الآجر، ومن المادة المصورة يمكن بناء أشياء سينمائية مختلفة، وكما نحتاج إلى آجر جيد لبناء بيت جيد، كذلك نحتاج إلى مادة سينمائية جيدة لصنع الأشياء السينمائية". هذا البناء للفيلم يتم عن طريق المونتاج.

يكتب فيرتوف: "نحن نعرّف المادة السينمائية بكلمتين: - الرؤية المونتاجية". ويكتب: "علينا أن لا نكتفي بتصوير أجزاء الحقيقة، بل أن نربطها ببعضها البعض، وأن ننظمها حتى نحصل على الحقيقة الكاملة".

يمكن تقسيم نظرية المونتاج عند فيرتوف إلى قسمين رئيسيين، الأول هو مفهوم "العين السينمائية" والثاني هو القوانين التي وضعها فيرتوف لأسس مونتاج الصورة والصوت في الفيلم.

العين السينمائية

كتب فيرتوف: "أنا العين السينمائية، إنني أصنع إنسانا أكثر كمالات من آدم، إنني أصنع آلاف البشر المختلفين حسب رسوم وجداول مسبقة مختلفة.

أنا العين السينمائية. آخذ من أحدهم يديه، الأقوى والأمهر، ومن الآخر آخذ قدميه، الأسرع والأرشق، ومن ثالث آخذ رأسه الأجل و الأكثر تعبيراً، وعن طريق المونتاج أصنع الإنسان الجديد الكامل.

أنا العين السينمائية، أنا العين الميكانيكية، أنا الآلة التي أعرض عليكم العالم كما لا يمكن أن يراه غيري" (دزيغا فيرتوف "العين السينمائية- الانقلاب" عام ١٩٢٣).



ما هي العين السينمائية بالنسبة لفيرتوف؟
يكتب فيرتوف: "العين السينمائية تعني تذليل البعد،
تعني الصلة المرئية بين الناس في العالم كله، على أساس
تبادل لا ينقطع في الوقائع المرئية و الوثائق السينمائية".
"العين السينمائية" قبل كل شيء هي القدرة الكاملة
للكاميرا السينمائية على التغلغل في أعماق الواقع عن طريق
تفاعل جدلي بين الكاميرا والمادة".

يتابع فيرتوف في مقالته "العين السينمائية –
الانقلاب" فيقول: "إنني أحرر نفسي منذ اليوم وإلى الأبد من
سكون الحركة الإنسانية. إنني في حركة دائمة. ابتعد
وأقترب من المواد. انبطح وأزحف تحتها. أهاجم عليها. إنني
أتحرك موازيا لوجه الحصان وهو يعدو. أندفع بسرعة فائقة
بين الجموع. أركض أمام الجنود الراكضين. أنام على

ظهري وأرتفع مع الطائرات. أسقط وأهبط مع الأجسام الساقطة والهابطة".

هنا يحدد فيرتوف الإمكانات الأولية لحركة الكاميرا السينمائية التي يتمكن المصور بمساعدتها من متابعة الموضوع بأفضل طريقة ممكنة.

يطور فيرتوف هذه الإمكانات فيما بعد بشكل أوضح عندما يكشف تقنية الكاميرا المخفية التي ترصد الحدث وتسجله بدون أي زيف أو اختلاق. يحدد فيرتوف حالات الكاميرا المخفية على النحو التالي: عندما تكون الكاميرا غير ملاحظة من قبل الناس الذين يجري تصويرهم، وعندما يعتاد الناس على الكاميرا بحيث لا تعود تلفت انتباههم فتظل تصرفاتهم طبيعية.

غير أن فيرتوف في بحثه عن أفضل وسائل تصوير الحدث بصورة صادقة، يؤكد طوال الوقت على دور الإنسان، ورؤيته الذاتية، وصحة مواقفه الفكرية. فليست وسائل التصوير المقترحة من قبل فيرتوف بمعزل عن الفنان نفسه. وإذا كانت "العين السينمائية"، أي الكاميرا، تستطيع رؤية الواقع أكثر من عين الإنسان، فهو لم يقصد القول أبداً أنها ترى هذا الواقع أفضل من الإنسان، بل إنه يعتبر أن "العين السينمائية" هي العين المسلحة للإنسان، أي العين المجهزة بوسائل إضافية للرؤية، دقيقة ومتنوعة. لا يكتفي فيرتوف بأن يضع رؤية أوضح للعالم من خلال "العين السينمائية"، بل ينظم ما يراه ويصوره في صور ذهنية وأفكار.

ثمة خاصية أساسية أخرى لمفهوم "العين السينمائية"، وهي القدرة على اصطيد الحدث المناسب في الوقت المناسب تماما مع استيعاب الحدث في اللحظة نفسها. يكتب فيرتوف: "التكرار هو الشيء الوحيد المستحيل على وجه الأرض، فإذا سجلت على الشريط ما أراه الآن (مع كيفية رؤيتي له)، فإنني لن أسجل هذا أبدا مرة أخرى بشكل مماثل تماما. إنني أضع تشخيصا وأسجل في الحال".

ترتبط بـ "العين السينمائية" عند فيرتوف حلقة مهمة أخرى من نظريته حول السينما التسجيلية هي برنامج تصوير الحياة فجأة (أو على حين غرة)، هذا الأسلوب في التصوير الذي اعتمده فيرتوف لتصوير الناس في أدق وأعمق حالاتهم النفسية. في عام ١٩١٨ قام فيرتوف بتجربته الأولى في هذا المضمار، حيث صعد إلى أعلى مغارة وقفز منها إلى الأرض بينما كان المصور يسجل هذه القفزة: اقترب فيرتوف من حافة قمة المغارة وعلى وجهه يبدو تعبير الخوف ثم قفز. على الشاشة بدا الأمر كما يلي: فيرتوف يقترب من الحافة، يشعر بالرهبة، يتردد في القفز، ثم يقرر: سأقفز. ويقفز. يحلل فيرتوف هذه التجربة: "إنها تبدو من وجهة نظر العين العادية قفزة كاذبة، ولكنها تبدو صادقة من وجهة نظر العين السينمائية بمساعدة وسائل سينمائية خاصة. وفي حال القفزة فقد كان التصوير سريعا (ستبدو القفزة بطيئة جدا أثناء العرض- ع. م.).

يقول فيرتوف إنه إذا كان هدفنا قراءة أفكار الإنسان عن بعد، وليس فقط تسجيل لقطة واقعية، فقد حصلنا على هذه النتيجة. في مقالة كتبها فيرتوف عام ١٩٣٤ حول العلاقة بين فيلمه "ثلاث أغنيات عن لينين" و "العين

السينمائية" يذكر فيرتوف مقابلة أجراها في هذا الفيلم مع عاملة ويتساءل: "لماذا أثر فينا حديث هذه العاملة؟ هل لأنها تمثل بشكل جيد؟ كلا، أبدا. بل لأنني قد تمكنت من أن أستخرج منها تلك النتيجة التي حصلت عليها من نفسي أثناء قفرتي، وهي، التطابق الزمني بين الكلمة والتفكير".

يذكر فيرتوف مثالا آخر فيقول أنه أثناء تصوير أحد الأفلام الروائية، وكان هو موجودا مع آله، شاهد الممثلة في نفس اللحظة التي انتهت فيها من التصوير. لم تكن الممثلة قد عادت إلى نفسها بعد، لكنها في اللحظة ذاتها لم تكن تمثل. هذه الحالة صورها فيرتوف، أي الحالة التي تعبر عن كونها ممثلة لكن دون أن تمثل، وهذا ما ساعده على تصوير حقيقة الممثلة كممثلة بشكل أعمق مما ظهر في الفيلم الروائي.

" العين السينمائية = أرى سينمائيا (أرى من خلال آلة التصوير) + أكتب سينمائيا (أسجل المادة على الشريط عن طريق الكاميرا) + أنظم سينمائيا (المونتاج).
" لا العين السينمائية لأجل العين السينمائية، بل لأجل الحقيقة بوسائل وإمكانيات العين السينمائية، أي الحقيقة السينمائية".

مفهوم المونتاج عند فيرتوف

المونتاج عند فيرتوف منهج متكامل في ممارسة العمل السينمائي، وهذا يعني التنظيم الفكري والجمالي للمادة المصورة، فالمادة التسجيلية تكتسب معناها وقيمتها النهائية بعد تنظيمها مع بقية المواد ضمن الفيلم.

تطور مفهوم المونتاج عند فيرتوف على أساس التعميق المستمر للفكر. في بيانه "نحن" يبحث فيرتوف في أصول المونتاج، وهو في هذا البيان، وانطلاقاً من تفكيره المتأثر بالمدرسة المستقبلية في ذلك الوقت، يركز على خلق الحركة السليمة في الفيلم من حيث السرعة والإيقاع والتأليف الهارموني بين عناصر المادة المصورة، غير انه سرعان ما صار يضيف للمونتاج أبعاداً فكرية خلاقية، هذا بالإضافة إلى الدراسة المتطورة للإيقاع الذي أصبح أيضاً يخدم فكرة الفيلم.

يحدد فيرتوف عام ١٩٢٦ مراحل المونتاج في مقالته "العين السينمائية":

المونتاج أثناء المراقبة- تعويد العين غير المسلحة على الزمان والمكان.

المونتاج بعد المراقبة- التنظيم الفكري لما يشاهد حسب صفات معينة.

المونتاج أثناء التصوير- تعويد العين المسلحة للسينمائي على المكان المراقب، مع التلاؤم مع ظروف التصوير التي تغيرت.

المونتاج بعد التصوير- التنظيم غير المذهب للمادة المصورة حسب صفات معينة وتحديد المواد الناقصة.

العين القناصة (البحث عن مواد للمونتاج)- التعود السريع على أي وضع حياتي من أجل اصطيد اللقطات المونتاجية. انتباه تام. قانون عسكري: عين قناصة- سرعة هجوم.

المونتاج النهائي- إبراز المواضيع الصغيرة المختبئة بالإضافة إلى المواضيع الكبيرة- إعادة تنظيم كل المادة لإظهار أفضل تسلسل ممكن.

إن تحديد هذه المراحل يفسر ويوضح البعد الثاني في فهم المونتاج كمنهج، فعملية المونتاج هنا عملية أساسية وتأسيسية، تبدأ مع بداية التفكير في الواقع الذي يراد تصويره، وتنتهي بالنسخة النهائية من الفيلم- نسخة العرض. هذا الأمر يؤدي عمليا إلى أن تستوعب المجموعة السينمائية للفيلم وظيفتها على أحسن وجه، بحيث تدرس كل لقطة أثناء التصوير من حيث علاقتها العضوية بالفيلم، مما يؤدي إلى أن يصبح الفيلم أكثر تماسكا في المحتوى والأسلوب.

يرفض فيرتوف بشكل مبدئي فكرة كتابة سيناريو أدبي للفيلم التسجيلي، لأن السيناريو الأدبي يقيد المجموعة الفنية السينمائية ويجعل عملها آليا ومحدودا، فالأساس في الفيلم التسجيلي ليس المادة الأدبية (السيناريو)، بل المادة الواقعية. من هنا ضرورة استيعاب الواقع فكريا والانطلاق من هذه الاستيعاب للبحث عن المادة. ينبغي على المخرج والمصور أن يعرفا ماذا يريدان أن يصورا ولماذا. ولقد كان فيلم "الرجل ذوالكاميرا السينمائية" تجربة عملية قام بها فيرتوف لصنع فيلم سينمائي غني بمواضيعه وأفكاره، دون أي سيناريو أدبي مسبق.

في الواقع فقد كتب فيرتوف ما وصف بأنه سيناريو لفيلمه "الرجل ذوالكاميرا السينمائية"، إلا أنه من الصعب اعتبار ما كتبه سيناريو بالمعنى المعروف للكلمة، لأن فيرتوف أراد بعبارة طرح فيه آراءه النظرية حول الفيلم بحيث يمكن اعتباره دليلا سينمائيا حول طبيعة فيلمه المقبل.

من خلال تحليل فيرتوف للأصول التقنية للمونتاج يطرح نظريته حول " الفواصل " السينمائية. يكتب فيرتوف في بيانه " نحن ":"... والفواصل (الانتقال من حركة إلى أخرى)، لا الحركات نفسها، هي التي تكون مواد البناء (عناصر فن الحركة)".

تتألف الفواصل من مجموعة علاقات متبادلة و مختلفة، أهمها:

العلاقة المتبادلة بين اللقطات (القريبة والبعيدة، والخ).

العلاقة المتبادلة بين زوايا التصوير.

العلاقة المتبادلة ضمن الحركة داخل الكادر.

العلاقة المتبادلة بين درجات الإضاءة.

العلاقة المتبادلة بين سرعات المادة المصورة.

الفواصل، بالإضافة إلى كونها تساعد المتفرج على التقبل السليم للفيلم من الناحية الفكرية، فهي في الأساس تسهّل عملية عرض و تقبل الحركة داخل الفيلم.

مع بداية اختراع الصوت، بدأ فيرتوف يطور مفهومه للمونتاج على أساس ربط الصوت بالصورة. لم يدهش اختراع الصوت فيرتوف بحيث يقف مذهلاً أمام سحر الشاشة الناطقة، بل بدأ يضع بحماس وعبقريّة الأسس الأولى لفن استعمال الصوت في السينما.

في العام ١٩٢٧ كتب فيرتوف يقول:

"لنتفق مرة أخرى: العين والأذن. الأذن لا ترى، العين لا تسمع، فلنوزع الوظائف.

الراديو الأذن – هي أسمع المونتاجية.

العين السينمائية- هي أرى المونتاجية.

لقد أدرك فيرتوف أن العلاقة بين الصوت والصورة تتجاوز إلى حد كبير حدود العلاقة الآلية بينهما: "يعلم الجميع انه يجب الاستماع إلى الشريط الصوتي، و انه يجب مشاهدة الشريط السينمائي لكن لا يعلم الجميع أن الفيلم الصوتي- المرئي، ليس جمعا ميكانيكيا بين الشريط الصوتي والفيلم الصامت، بل مطابقة أحدهما مع الآخر، بحيث ينتقي الوجود المستقل لخطي الصوت والصورة بخلق شيء ثالث لا يوجد لا في الصورة ولا في الصوت، بل يوجد فقط في التأثير المتبادل المستمر بين الصوت والصورة".

عام ١٩٢٨ طرح المخرجان ايزنشتاين و بودوفكين العاملين في مجال السينما الروائية، وهما كانا معاصرين لفيرتوف إنما على النقيض منه، مفهوما جديدا حول استعمال الصوت في السينما يتلخص في أن الصوت يجب أن يكون في موقع معارض للصورة، بحيث يخلق التضاد بين الصوت والصورة حسا جديدا ويخدم الفكرة المرادة بعمق. وقف فيرتوف ضد هذا الطرح وميّز بين الفيلم الروائي والفيلم التسجيلي. بالنسبة للفيلم التسجيلي، لا توجد صيغة واحدة لاستخدام الصوت، وحالة التضاد هي إحدى وسائل التعبير الممكنة وليست الوحيدة. يقول فيرتوف في مقالة نشرت عام ١٩٣٠: "عن التصريح حول ضرورة عدم توافق(تطابق)، اللحظات المرئية المسموعة، والتصريح حول ضرورة صنع أفلام تعتمد المؤثرات الصوتية فقط،

والتصريح حول ضرورة الأفلام الناطقة فقط، كل هذا لا يساوي، كما يقال، قشرة البيض. في السينما المسموعة، كما في السينما الصامتة، نحن نضع حدا واضحا بين نوعين من الأفلام:

الأفلام التسجيلية (بحوارها الحقيقي ومؤثراتها الصوتية، والخ)، والأفلام الروائية (مع حوارها المصطنع المحضّر خصيصا للفيلم ومؤثراتها الموسيقية)".

أخيرا، قد تبدو معظم الآراء المطروحة هنا بديهية في زمننا الحاضر، غير أن الأمر ليس بهذه البساطة، إذ أن فهم فيرتوف للسينما هو فهم شامل يعتمد على نظرية متكاملة للسينما، سواء من حيث استيعاب وظيفتها الفكرية، أو من حيث خلق لغة تعبيرية خاصة.

وضع فيرتوف الأسس العملية والنظرية لفن السينما التسجيلية في وقت لم تكن فيه المعدات السينمائية والخبرة السينمائية و الفكر السينمائي على مستوى يؤهل المخرجين لتحقيق أفلام بتلك الروعة التي حقق بها فيرتوف أفلامه، في حينه كتب أحد النقاد التقليديين ما اعتبره هجاء ساخرا لأفلام فيرتوف إذ قال إن: "فيرتوف يصنع أفلاما سيفهمها المشاهدون بشكل كامل فقط بعد خمسين عاما".

بعد هذا الكلام بحوالي ربع قرن يصرح المخرج التسجيلي الفرنسي جان روش (وهو صاحب الفضل في تعميم تعبير "الحقيقة السينمائية" الخاص بفيرتوف)، بما معناه: "إننا جميعنا نبحث الآن عن وسائل جديدة للتعبير السينمائي، وعندما نجدها، نكتشف أن دزيغا فيرتوف قد استعملها بعقريّة أخذت منذ ثلاثين عاما".

في نفس الفترة وصف المخرج التسجيلي الفرنسي كريس
ماركر، الملقب بشاعر السينما، إنجازات فيرتوف على
النحو التالي:

" الكلمات تتساوى مع الصور،

الأفكار تتساوى مع الحقائق،

الفن يتساوى مع الحياة،

كيف يسمى هذا كله باللغة الروسية؟

يسمى هكذا... دزيغا فيرتوف".



المؤلف

- أعد سيناريو الفيلم السينمائي الروائي الأردني الطويل " حكاية شرقية ". إخراج نجدة أنزور عام ١٩٩١.
- كتب سيناريو الفيلم التلفزيوني " زيارة غير عادية" -إخراج نجدة أنزور عام ١٩٩٠
- كتب للتلفزيون البرنامج السينمائي " فيلم من كتاب" (الشرق الأدنى للإنتاج الفني)
- البرنامج السينمائي "أبيض وأسود" (المركز العربي - عمان)
- صدرت له الكتب المؤلفة التالية في السينما :
- " بحثاً عن السينما " منشورات دار القدس . بيروت عام ١٩٧٤.
- الطبعة الثانية ١٩٨٣ . منشورات دار الأفق الجديد - عمان
- " الهوية القومية في السينما العربية " (تأليف مشترك) مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت ١٩٨٦
- " غرائب الأيام في خفايا الأفلام " منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٩٤
- " مختارات سينمائية " (تأليف مشترك) منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان عام ١٩٩٥
- " حكايات من ليالي العنف في بيروت " (نص أدبي) منشورات اللجنة الأردنية لدعم الانتفاضة - عمان ١٩٩٦
- " العمر الجميل " (مجموعة قصصية) منشورات أمانة عمان عام ١٩٩٨
- " مسارات الدراما التلفزيونية العربية " / منشورات عمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢
- " تحولات السينما العربية المعاصرة " / منشورات دار كنعان / دمشق ٢٠٠٤

- "سينما تبحث عن ذاتها" منشورات وزارة الثقافة - سوريا ٢٠٠٦
- "عدسات الخيال" سلسلة الفن السايك/ وزارة الثقافة- سوريا ٢٠٠٧
- "أسئلة السينما العربية"- منشورات وزارة الثقافة- الأردن- ٢٠٠٧
- "أزمة السينما العربية"- منشورات الثقافة للجميع- القاهرة- ٢٠٠٧
- "وعي السينما" - منشورات وزارة الثقافة - سوريا ٢٠١٠

• له عدة كتب مترجمة في علم الجمال والمسرح والأدب والسينما منها :

في السينما:

- "الحقيقة السينمائية والعين السينمائية" منشورات الهدف . بيروت عام ١٩٧٨. الطبعة الثانية ٢٠١١ منشورات دار مجدلاوي - عمان
- "فرانزيسكو روزي" منشورات دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠
- "أحاديث حول الإخراج السينمائي" منشورات دار الفارابي عام ١٩٨١.
- الطبعة الثانية ٢٠١٠ منشورات دار مجدلاوي - عمان
- "السينما غريقت وأنا" منشورات المؤسسة العامة للسينما بدمشق ٢٠٠٣

في المسرح:

- "مختارات من المسرح السوفييتي" منشورات وزارة الثقافة.
- دمشق ١٩٧٢ الطبعة الأولى - الطبعة الثانية دار الفارابي . بيروت ١٩٨١

في علم الجمال:

- "الواقعية الاشتراكية .. المنهج والأسلوب" منشورات دار ابن خلدون . بيروت ١٩٧٤
- "الواقعية الاشتراكية" منشورات دار ابن خلدون . بيروت ١٩٧٥
- "الفن والاستقبال الفني" منشورات دار ابن خلدون . بيروت ١٩٧٦
- "الفن والإبداع الفني" دار ابن خلدون . بيروت ١٩٧٦
- سيرورة الإبداع الفني- منشورات أمانة عمان الكبرى- ٢٠٠٨

في الأدب:

- "حكاية النورس جوناثان ليفنغستون" (رواية) . منشورات دار الشروق . عمان ١٩٨٦ .

- عضو لجنة تحكيم مهرجان قرطاج السينمائي ١٩٨٢

- عضو لجنة تحكيم مهرجان الجزيرة للأفلام التسجيلية- قطر- ٢٠٠٥
- عضو لجنة تحكيم مهرجان أمل السينمائي- أسبانيا- ٢٠٠٩
- رئيس لجنة تحكيم مهرجان الأردن للفيلم القصير ٢٠٠٧